

University of Groningen

'Polished' cinema

Gusc, I.

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

2012

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Gusc, I. (2012). *'Polished' cinema: Over de receptie van het werk van Andrzej Kondratiuk in Polen en het groteske*. [, Rijksuniversiteit Groningen]. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

‘POLISHED’ CINEMA

ISBN: 978-90-367-5327-2 (gedrukte versie)
ISBN: 978-90-367-5326-5 (elektronische versie)

Omslagontwerp: Iwona Guśc
Drukwerk: Ipskamp Drukkers

© 2011 Iwona Guśc.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbende(n).

RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN

‘Polished’ cinema

Over de receptie van het werk van Andrzej Kondratiuk in Polen en het groteske

Proefschrift

ter verkrijging van het doctoraat in de
Letteren
aan de Rijksuniversiteit Groningen
op gezag van de
Rector Magnificus, dr. E. Sterken,
in het openbaar te verdedigen op
donderdag 26 januari 2012
om 12.45 uur

door

Iwona Guśc
geboren op 7 februari 1979
te Wrocław, Polen

Promotores:

Prof. dr. B.P. van Heusden
Prof. dr. E.J. Korthals Altes
Prof. dr. A.M.A. van den Oever

Beoordelingscommissie:

Prof. dr. K. van Heuckelom
Prof. dr. K. Humbeeck
Prof. dr. P.P.R.W. Pisters

Voor Jadwiga

INHOUD

WOORD VOORAF	11
1 IN HET SPOOR VAN ‘EEN GROTESKE FILMER’ – VOORBESCHOUWING ...	15
1.1 EEN GRILLIGE RECEPTIEGESCHIEDENIS (1959-2009).....	19
1.2 HET GROTESKE EN HET SOCIALISME IN DE POOLSE FILM.....	27
1.3 HET CANONISERINGSPROBLEEM: METHODOLOGISCHE OVERWEGINGEN	32
1.4 PROBLEEMSTELLING EN AANPAK	36
1.5 BRONNEN & ARCHIEFONDERZOEK	38
1.5.1 Receptiemateriaal.....	38
1.5.2 Filmmateriaal	40
1.6 POSITIONERING IN HET FILMONDERZOEK	43
1.7 OPZET VAN HET BOEK	48
2 ‘SPECIES OF CONFUSION’ – OVER DE GROTESKE DESORIËNTATIE.....	51
2.1 HET GROTESKE: VAN DE PICTURALE TOT DE LITERAIRE TRADITIE.....	52
2.1.1 <i>Groteske ornamenten in het klassiek georiënteerde Rome</i>	52
2.1.2 <i>‘Bien crotisque:’ de essays van én over Montaigne</i>	53
2.1.3 <i>De ambivalente waardering voor groteske kunst</i>	55
2.2 HET MODERNE GROTESKENONDERZOEK: KAYSER EN BACHTIN.....	58
2.2.1 <i>Wolfgang Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung</i>	58
2.2.2 <i>Michail Bachtin en zijn Rabelais-studie</i>	60
2.2.3 <i>De misvatting over twee paradigma’s: Bachtin vs. Kayser</i>	62
2.2.4 <i>Kayser: de groteske structuur</i>	64
2.3 HET GROTESKE ALS EEN COGNITIEF PROBLEEM: HARPHAM, TSUR EN CARROLL	65
2.3.1 <i>Het groteske als species of confusion</i>	65
2.3.2 <i>De groteske ervaring</i>	68
2.3.3 <i>De groteske ontregeling en oplossingsstrategieën</i>	70
2.3.4 <i>De cognitieve regressie en de groteske verlagingsprocédés</i>	76
2.4 TER AFSLUITING	81
3 ‘INGENIEURS,’ ‘AUTEURS’ EN EEN ONZICHTBARE GENERATIE – OVER HET GROTESKE EN DE FILMOPVATTINGEN IN POLEN NA 1945.....	83
3.1 DE DOGMA’S VAN DE SOCIALISTISCHE FILMINDUSTRIE (1945-1953).....	84
3.1.1 <i>Het staatsapparaat en de film als staatskunst vanaf 1945</i>	85
3.1.2 <i>De emancipatie van de film als (socialistische) kunst</i>	87
3.1.3 <i>De staat als toezichhouder: beoordelingspraktijken en censuur</i>	91
3.1.4 <i>Staatspoëtica</i>	97
3.2 DE DESTALINISATIE VAN DE ‘BELANGRIJKSTE VAN ALLE KUNSTEN’ (1954-1960).....	103
3.2.1 <i>De ‘filmgroteske’ – een marginaal genre</i>	105

3.2.2	<i>De Poolse School en de geboorte van de auteursfilm in Polen</i>	111
3.3	TER AFSLUITING	121
4	‘INFANTIELE CHARME’ – DE GEBOORTE VAN EEN GROTESKE FILMER	123
4.1	FILMACADEMIE (1955-1960)	124
4.1.1	<i>De eerste kennismaking met de sovjetcultuur</i>	125
4.1.2	<i>De artistieke vorming van Andrzej Kondratiuk</i>	125
4.1.3	<i>Filmvorm: in de praktijk en in de theorie</i>	127
4.1.4	<i>Kondratiuks juvenilia en experimenten</i>	128
4.2	HET EERSTE DISCUTABELE SUCCES: PICTURES FROM THE JOURNEY (1959)	130
4.2.1	<i>Het eerste oordeel van de kritiek: regiefouten</i>	130
4.2.2	<i>De formele kant: losse ‘pictures’ en montagetechnieken</i>	131
4.2.3	<i>De stem van een generatiegenote: ‘opdringerige infantiele charme’</i>	133
4.2.4	<i>Verkenning van de poëtica: de versleutelde ‘aantrekkingskracht’</i>	135
4.3	HET WERKTRAJECT VAN DE ONGEDIPLOMEERDE REGISSEUR (1961-1967)	137
4.3.1	<i>“Semafor”</i> : een broedplaats van ‘grotesken’	137
4.3.2	<i>Televisie: de polygoon van het groteske</i>	139
4.3.3	<i>Het productieteam “Syrena”</i>	142
4.3.4	<i>Een belangrijke positie in de marge (1962-1967)</i>	143
4.4	WEDEROM EEN DISCUTABEL SUCCES: MAMMALS (1962)	145
4.4.1	<i>Productie: privé, dus illegaal</i>	146
4.4.2	<i>Verkenning van de poëtica: de verstoring van beeld- en taalconventies</i>	147
4.4.3	<i>Tegengestelde reacties: ‘pseudokunst’ of ‘visuele openbaring’?</i>	150
4.4.4	<i>Marginaal en belangrijk: de ambivalente positie van de ‘grotesken’</i>	153
4.5	TER AFSLUITING	154
5	‘EDELE VERMENGING’ – OVER DE VERWARRING IN DE RECEPTIE	157
5.1	PROLOOG TOT EEN DEBUUT	158
5.1.1	<i>Het debuut in de jaren zestig</i>	158
5.1.2	<i>Toegenomen controle en gewenste thema’s</i>	159
5.1.3	<i>Het uitblijvende debuut: liever geen ‘prille liefde’</i>	161
5.2	HET DEBUUT (1970): DE ONTVANGST VOOR DE PREMIÈRE	162
5.2.1	<i>Omslag in de persberichten: van ‘grotesk’ naar ‘geëngageerd’</i>	163
5.2.2	<i>De beoordelingscommissie</i>	165
5.2.3	<i>Eerste indrukken & punten</i>	166
5.2.4	<i>Euforie over de ‘inhoud’ en ‘prachtige publicistiek’</i>	167
5.2.5	<i>‘Het versieren van de marges.’ Over de discutabele filmvorm</i>	169
5.2.6	<i>Eindoordeel & ‘knipadvies’</i>	172
5.3	HET DEBUUT (1970): DE ONTVANGST NA DE PREMIÈRE	173
5.3.1	<i>Socialistische kritiek: het ‘Poolse’ en ‘edele’ werkethos</i>	173
5.3.2	<i>Eerste indrukken van verdeeldheid</i>	174
5.3.3	<i>De tekens van vernieuwing: het opengetrokken raam</i>	175
5.3.4	<i>‘Dubbel oppositioneel’ jegens de traditie</i>	176
5.3.5	<i>Nutteloze beoordelingscriteria, twijfels en de verwarring</i>	177

5.3.6	<i>Eerste aanzet tot canonisering: de Derde Poolse Cinema</i>	179
5.3.7	<i>Verzwegen 'grotesken' en de eerste discontinuïteit in het oeuvre</i>	180
5.4	EEN GROTESKE AFREKENING MET DE SOCIALISTISCHE FILM: HYDRO-RIDDLE (1971).	181
5.4.1	<i>Knipoog naar het debuut</i>	182
5.4.2	<i>Irritatie: boze televisiekijkers</i>	184
5.4.3	<i>'Groteske,' 'burleske,' 'fatansteske'</i>	185
5.4.4	<i>Onbegrip en verwarring onder de critici</i>	186
5.4.5	<i>De omslag in het canoniseringsproces</i>	187
5.5	TER AFSLUITING	189
6	<i>FINELY POLISHED? – DE CANONISERING EN HET APART ZETTEN VAN KONDRATIUKS OEUVE</i>	193
6.1	DE EERSTE NAOORLOGSE PRIVÉ-FILMPRODUCTIE: THE FOUR SEASONS (1985)	195
6.1.1	<i>De privé-film: een breuk met de socialistische productieregels</i>	196
6.1.2	<i>De verwarrende 'familiefilm'</i>	198
6.1.3	<i>De groteske verstoring en de 'autobiografische overinvestering'</i>	202
6.2	DE <i>WENDE</i> EN DE SYNTHESE VAN DE OORDELEN OVER KONDRATIUKS OEUVE	205
6.2.1	<i>Orkestratie en academische publicaties</i>	206
6.2.2	<i>Zelfstandigheid: een welkome geste van protest en subversie</i>	208
6.2.3	<i>Het begrip 'apart'</i>	210
6.3	EEN 'APARTE AUTEUR': BOTSING TUSSEN KONDRATIUKS PRIVÉ-RESERVAAT EN HET SYMBOLISCHE UNIVERSUM VAN DE KRITIEK	212
6.3.1	<i>Op het spoor van een 'auteur' en zijn arcadische 'reservaat'</i>	213
6.3.2	<i>Contouren van een samenhang: het 'rijpe oeuvre' en de getemde buitensporigheid</i>	216
6.3.3	<i>De groteske verlaging en Kondratiuks afrekening met de critici</i>	219
6.4	'APARTE' CULT-FILMER: ONRIJP, AVANT-GARDISTISCH EN CANONIEK	222
6.4.1	<i>De cult-status als receptietrend in het internettijdperk</i>	222
6.4.2	<i>Canonisering: van onserieus genre tot avant-garde</i>	224
6.5	TER AFSLUITING	226
7	<i>'EEN KOLOSSALE GRAP' – OVER DE GROTESKE ERVARING EN DE (VER)WERKING ERVAN IN DE RECEPTIE</i>	229
7.1	DE GROTESKE SAMENZWERING ONTRAFELD: HYDRO-RIDDLE (1971)	230
7.1.1	<i>De fascinatie voor dwergen in de groteske kunst</i>	232
7.1.2	<i>Een kind met een kater: de groteske categorieverstoring</i>	234
7.1.3	<i>Het interval van de groteske verstoring(en): receptieanalyse</i>	237
7.2	DE SOCIALISTISCHE EUFORIE BLOOTGELEGD: A HOLE IN THE GROUND (1970).....	242
7.2.1	<i>De stilistiek van het versieren van de marges</i>	242
7.2.2	<i>Het gargantueske hoogtepunt: de pervertering van het 'edele thema'</i>	244
7.2.3	<i>Over de ontvangst van de oliescène en de verboden (bij)betekenissen</i>	248
7.2.4	<i>Strategisch verhuud: woordspeling en subversie</i>	251
7.3	TER AFSLUITING	254

8 INZICHT(EN) IN DE VERWARRING – SLOTBESCHOUWING	257
8.1 EEN GRILLIGE RECEPTIEGESCHIEDENIS	258
8.2 GROTESKE DESORIËNTATIE & CANONISERINGSPROBLEMEN.....	259
AFBEELDINGEN.....	265
SUMMARY.....	275
BIJLAGE 1 ARCHIVALIA EN RECEPTIEDOCUMENTEN	281
BIJLAGE 2 FILMOGRAFIE	301
BIJLAGE 3 BEKNOPT LEVENSLOOP VAN ANDRZEJ KONDRATIUK.....	307
LITERATUURLIJST	309
PERSONENREGISTER.....	319

WOORD VOORAF

Mijn eerste kennismaking met het werk van Andrzej Kondratiuk dateert van de jaren negentig. Als eerstejaars studente Neerlandistiek belandde ik op een feestje in een studentenhuus. Plotse-ling vroeg iemand of ik HYDROZAGADKA al had gezien. “Hydrozagadka?” reageerde ik, “waar heb je het over!?” Toen ging de computer aan en gekluisterd aan een klein beeldscherm zagen wij een uiterst krankzinnige zwart-witte film over een Poolse socialistische superman. De ze-ventig minuten werden voortdurend door lachuitbarstingen doorbroken. Sommigen van ons bleken al helemaal ingewijd in HYDROZAGADKA. Ik weet nog goed dat ik daarna thuiskwam met een onvoldaan gevoel. Eigenlijk wilde ik de film nog een keer zien. Hij verraste, verwarde, desoriënteerde, maar was bovenal hilarisch door onverwachte – min of meer subtiel verpakte – dubbelzinnigheden, zinspelingen, woordspelingen en allusies op uiteenlopende culturele fenomenen – van een Amerikaanse superman tot socialistische propagandataal.

De kennismaking met HYDROZAGADKA was dus mijn eerste ontmoeting met Kondratiuk, een regisseur over wie ik vanaf dat moment alles wilde weten. In de filmboeken en het destijds nog beperkte internet heb ik, vreemd genoeg, niet veel kunnen vinden. Kondratiuk heb ik in de jaren daarna vooral leren kennen door zijn films te bekijken: op televisie, tijdens filmfestivals en in de bioscoop. Wie had toen gedacht dat ik ooit een boek aan deze aparte filmer zou wijden? Nu, meer dan een decennium later heb ik het genoeg een eigen bijdrage aan de kennis over deze filmer te leveren.

Mijn enthousiasme over Kondratiuks cinema heeft dit onderzoek vleugels gegeven, maar het is vooral mijn academische omgeving die ervoor heeft gezorgd dat dit geen lukraak project werd. Ik had geluk met inspirerende, bevlogen en toegewijde mensen te mogen werken die ieder op hun eigen manier aan de totstandkoming van dit boek hebben bijgedragen. Terugblikkend kan ik niet anders dan constateren dat mijn onderzoekstraject vooral dankzij mijn drie promotores een leerzame en inspirerende tijd is geworden. Ik wil hen daarom bedanken voor hun onmisbare bijdragen, niet alleen aan dit boek, maar ook aan mijn vorming als onderzoeker. Samen konden zij mij altijd van een constructief advies dienen, terwijl ieder voor zich mij op eigen wijze op weg hielp naar dit eindresultaat. Ik dank Annie van den Oever voor het feit dat zij mij in de wereld van de groteske kunst heeft ingewijd. Zonder haar aanstekelijke enthousiasme voor de kunsten, voor film- en mediastudies en uiteraard voor het groteske, was dit boek er nooit geweest. Zeer erkentelijk ben ik voor de leerzame opmerkingen en theoretische suggesties die mijn promotor, Barend van Heusden, mij tijdens dit onderzoek aanreikte. Van zijn scherpe analytische blik, maar ook van de inspirerende wijze waarop hijzelf het cognitief perspectief in eigen onderzoek incorporeert, heb ik enorm veel geleerd. Ik dank ook Liesbeth Korthals Altes die dit project als promotor al in het allereerste stadium van mijn onderzoek met

veel toewijding omarmde. Zij bleek altijd bereid om mijn stukken te lezen en die van opbouwend en vooral haarscherp commentaar te voorzien. Betere lezers en aandachtigere luisteraars kan ik mij niet voorstellen. Ik ben hen daarom erg dankbaar voor de tijd en energie die zij in dit boek hebben willen steken.

De promotiecommissie, bestaande uit prof. dr. K. van Heuckelom (Katholieke Universiteit Leuven), prof. dr. K. Humbeeck (Universiteit Antwerpen) en prof. dr. P.P.R.W. Pisters (Universiteit van Amsterdam), wil ik ook hartelijk danken voor hun kritische commentaren en aanwijzingen waarmee dit boek aan het eind kon worden verrijkt.

Voordat dit boek leesbaar werd en met de buitenwereld gedeeld kon worden, werd ik in het schrijfproces, niet alleen door mijn promotores, maar ook door een aantal andere mensen gesteund. In het begin redigeerde Tessa Overbeek enkele van mijn hoofdstukken. Viola ten Hoorn nam de eindredactie voor haar rekening en zette zich in voor het polijsten van mijn Nederlands. Door haar werd het volledige manuscript gecorrigeerd. Ik wil hier mijn grote waardering voor al haar werk en inzet uitspreken. Ook de Engelse vertaling van mijn samenvatting is door Viola verzorgd. Ik ben tevens ontzettend dankbaar aan Monique Zweverink die op het allerlaatste moment het hele boek haarscherp heeft gelezen en het van een laatste *polishing touch* heeft voorzien.

Dit onderzoek had nooit plaats kunnen vinden als de Rijksuniversiteit Groningen en het Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek Groningen (ICOG) het niet wilden faciliteren. Mijn dank gaat ook uit naar de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) voor de reisbeurs die zij mij verleende om een deel van mijn archiefonderzoek in Polen uit te kunnen voeren. Ook wil ik het Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR) bedanken voor de gastvrijheid en voor de wetenschappelijke ondersteuning bij het doorgronden van het verleden van de groteske kunst. Ik dank daarom enkele huidige en voormalige medewerkers van het KNIR die altijd bereid waren hun expertise op het gebied van groteske ornamenten met mij te delen: Nathalie de Haan, Gert-Jan Burgers en Bert Treffers. Dit ‘veldwerk’ in de Eeuwige Stad was voor mij, net als voor menig ander groteskenonderzoeker, een ware *eye-opener*. Het is in Rome dat ik begreep wat de ervaring van het groteske eigenlijk inhoudt. Ook hier ben ik mijn dank verschuldigd aan Annie van den Oever met wie ik samen naar Rome reisde in het kader van het masterprogramma over het groteske dat zij opzette. Ook de aan de reizen deelnemende studenten van Kunsten, Cultuur en Media moeten hier genoemd worden voor het leer- gierige en plezierige reisgezelschap dat zij vormden.

Mijn reizen naar Polen om het archiefonderzoek te verrichten profiteerden van de contacten daar en van de behulpzaamheid van diverse medewerkers van de archieven en bibliotheken. Ik dank in het bijzonder Grzegorz Balski en Domika Suder van het Nationale Filmarchief te Warschau. Ook Andrzej Budzyński, Krzysztof Gierat en Dorota Kościuszko-Szwarc wil ik bedanken voor het geven van toestemming om een maandlang de archieven van de Poolse Publieke Omroep uit te pluizen. Voor het met mij delen van materiaal en kennis over Andrzej Kondrati-

uks werk wil ik ook Krzysztof Balkiewicz, Jacek Czembrowski en Maciej Gil bedanken. Ik ben ook enorm veel dank verschuldigd aan Janusz Mól die voor mij het videomateriaal opgenomen heeft, waarop ik in dit onderzoek heb kunnen steunen.

Het feit dat dit boek er nu ligt is ook te danken aan de stimulerende omgeving waarin ik mijn onderzoeksvaardigheden en ervaring sinds 2010 mag opdoen. Ik wil daarom mijn huidige werkgever, het Nederlands Instituut voor Oorlogs-, Holocaust en Genocidestudies (NIOD), nadrukkelijk bedanken voor het feit dat ik in de gelegenheid werd gesteld om, naast mijn lopende onderzoek, het werk aan dit proefschrift af te ronden. Daarbij moet ik ook mijn directe collega-onderzoekers noemen: Evelien Gans, Annemarike Stremmelaar en Remco Ensel. In de moeilijke en zware fase van afronding hebben zij mij enorm gesteund.

Tijdens mijn periode in Groningen ben ik bijzondere en interessante mensen tegengekomen, die een verrijking van dit onderzoek, maar ook van het leven daarbuiten zijn geweest. Allereerst wil ik enkele van mijn medepromovendi noemen – Djoeka van Netten (tevens mijn paranimfe), Rolien Scheffer en Leonieke Vermeer. In hun gezelschap heb ik allerlei academische en buiten-academische ervaringen opgedaan. Femke Hemelaar en Suzan Folkerts, met wie ik jarenlang in een gebouw heb mogen werken, wil ik bedanken voor hun enorme behulpzaamheid en bereidheid om allerlei vragen van mij te beantwoorden. Ook de beheerder van het gebouw aan de Oude Boteringestraat 23 – Justa Renner-van Niekerk – wil ik hartelijk danken voor het creëren van een bijzonder prettige werkomgeving, waar ik dagelijks in alle rust aan mijn boek kon werken. Ik dank ook mijn collega's van KCM voor hun belangstelling voor mijn onderzoek en veel inspirerende gedachtewisselingen.

De lijst van vrienden, kennissen en familieleden op wie ik de afgelopen jaren kon rekenen is aanzienlijk. Helaas kan ik velen van hen hier niet expliciet noemen. Maar ook zij hebben mij soms kortstondig, soms langdurig, van dichtbij en op afstand enorm gesteund in dit onderzoekstraject. Een traject dat ook mijn eigen ontwikkeling bepaalde, niet alleen in academische zin.

Mijn speciale dank gaat uit naar mijn tweede paranimfe, Joanna Guś. Kort na onze ontmoeting in 2007 in Groningen, kwam ik erachter dat ik met haar niet alleen de achternaam deelde, maar ook een vergelijkbare kijk op de wereld, hetgeen resulteerde in urenlange gesprekken, die soms tot diep in de ochtend duurden.

Tenslotte wil ik mijn dierbaren bedanken. Mijn vriend, Paul, voor het simpele feit dat hij er altijd voor mij was en is. En mijn moeder Jadwiga, aan wie ik dit boek wil opdragen, dank voor haar onvoorwaardelijke steun en begrip. Zelfs op afstand wist zij mij altijd te motiveren om door te gaan. Dziękuję Mamuś!

Amsterdam, december 2011

1 IN HET SPOOR VAN 'EEN GROTESKE FILMER' – VOORBESCHOUWING

In de Poolse naoorlogse cultuur waarin kunstenaars strategieën ontwikkelden om de druk van een totalitair regime tegen te gaan of te ontlopen, is de groteske traditie goed geworteld. In de postcommunistische literatuurgeschiedenis wordt daarom aan de groteske traditie de belangrijke status toegedicht. In het filmonderzoek in Polen had men tot nu toe echter zelden aandacht voor het probleem van het groteske. Deze lacune bestaat overigens niet alleen in Polen, maar ook daarbuiten. Deze lacune probeer ik op te heffen.

Centraal in mijn beschouwing staat de Poolse filmer Andrzej Kondratiuk. Hij behoort tot de generatie kunstenaars die zich de groteske traditie al in de tweede helft van de jaren zestig eigen maakten. Ook wordt zijn werk tot op de dag van vandaag geregeld in verband gebracht met het groteske. Kondratiuk zelf zegt het meest te zijn beïnvloed door het schrijverschap van de belangrijkste vertegenwoordiger van de Poolse groteske literatuur – Witold Gombrowicz. Niettemin is Kondratiuks positie in de filmbeschouwing – ondanks de algemene waardering voor de groteske kunst in Polen – opvallend marginaal gebleven en wordt de receptie van zijn werk door tegenstrijdige en ambivalente opvattingen gekenmerkt. Aan deze opvallende receptie van het groteske werk van Andrzej Kondratiuk wordt deze studie gewijd.

Als 'dwaas' van de Poolse film: zo is Andrzej Kondratiuk niet zelden beschouwd. Een *enfant terrible*,¹ conform het jargon van de critici. Iemand die, zoals oplettende beschouwers hebben vastgesteld, zijn kijkers op 'rare bekken'² trakteert en alle conventies 'binnenstebuiten' keert.³ Een regisseur die niet alleen achter de camera staat, maar die zich ook op het scherm onverwachts, en ondanks ongepaste werkkledij, tot een filosoof weet te ontpoppen,⁴ of in de huid van een '*puer eternus*'⁵ weet te kruipen. Bovenal wordt Kondratiuk, of liever het personage 'Kondratiuk' dat hij in een aantal van zijn films neerzette, regelmatig als 'een

¹ Tadeusz Lubelski, "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka," *Film* 42, 1988. ———, "Enfant Terrible sześćdziesięcioletek," *Tygodnik Powszechny* 18, 1996.

² Stanisław Grzelecki, "Kapelusz aktorki," *Życie Warszawy*, 18.8.1971.

³ Marek Hendrykowski, "Andrzej Kondratiuk - artysta osobny," in *Andrzej Kondratiuk* (Poznań-Konin: Apeks, 1996), 36.

⁴ Anna Grzywacz, "Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka," *Kwartalnik Filmowy*, no. 33 (2001): 154.

⁵ Piotr Wojciechowski, "Nieskończoność za płotem," *Film* 1, 1998.

groteske filmer'⁶ omschreven, als 'een filmauteur die de clown uithangt'⁷ en als een uiterst onserieuze kunstenaar die 'geen respect verdient.'⁸ De 'honende zelfafbraak'⁹ wordt lang niet altijd gewaardeerd; wordt soms als gênante of ongepaste vertoning afgekeurd,¹⁰ en is in ieder geval een tikje 'apart,' zoals de kritiek vooral de laatste decennia pleegt te zeggen.

Ondanks alle negatieve signalen die het werk van Andrzej Kondratiuk al vanaf de jaren zestig voortdurend lijkt af te geven en ondanks het feit dat hij steevast tegen het dominante romantische imago van de serieuze kunstenaar tekeer gaat,¹¹ lijken zijn beschouwers hem en zijn films toch vaak uiterst serieus te nemen. Dit heeft zo zijn redenen, zoals de prominente Poolse filmwetenschapper Tadeusz Lubelski beargumenteerde. Als een 'profeet'¹² legt deze spottende, 'aparte filmmaker,' zij het ook terloops, met zijn werk een waarheid bloot.¹³ Bovendien, zo betoogde Jacek Nowakowski, de auteur van de eerste monografische studie over Kondratiuk, zit dit oeuvre bij nader inzien vol 'metafysische' en 'sacrale' diepte.¹⁴

Wie bovenstaande alinea leest, kan denken dat het hier om een tweede Andrzej Wajda gaat. Deze vergelijking werd overigens ook door de Poolse filmcritici gemaakt, maar dan wel met een ironische ondertoon. Zo werd Kondratiuk in 1972 door een criticus 'een Wajda met zwavelstokjes'¹⁵ genoemd – een uitgesproken oordeel, dat de minachting niet verbloemde. Hier werd tegenover de monumentale 'Man van Marmer' van de Poolse film,¹⁶ tegenover de nationale grootheid Andrzej Wajda, een tweede Andrzej neergezet, en wel als een jongen met zwavelstokjes, een arme, 'aparte filmmaker' die de Poolse filmkritiek in de kou had laten staan.

Niet uit medeleven echter wil ik dit boek aan die tweede Andrzej wijden. Ook wordt deze studie geen monografie waarmee de fundamenteën voor een marmeren Kondratiuk-monument gebouwd kunnen worden. Ik beoog met deze studie eerder inzicht te bieden in de redenen waarom Kondratiuks werk zich nooit als een monumentaal oeuvre in Polen heeft kunnen manifesteren en feitelijk nooit echt een serieuze concurrentie vormde voor grootheden van de

⁶ Natasza Korczarowska, "*Miejsce na ziemi - miejsce na scenie. Świat prywatny Andrzeja Kondratiuka*," in *Kino polskie w 13 sekwencjach* (Kraków: Rabid, 2005), 188. ———, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka* (Kraków: Rabid, 2007), 239. Zie ook Grzywacz, "Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka," 154.

⁷ Tadeusz Sobolewski, "Słoneczny zegar," *Gazeta Telewizyjna*, 30.4.2004.

⁸ Korczarowska, "*Miejsce na ziemi - miejsce na scenie*," 188. ———, *Ojczyzny prywatne*, 239-240.

⁹ Hendrykowski, "Andrzej Kondratiuk - artysta osobny," 36.

¹⁰ Bożena Janicka, "Zdrajczyni - kamera," *Kino* 2, 1986.

¹¹ Vergelijk Grzywacz, "Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka," 154. Tadeusz Sobolewski, "Prywatna inicjatywa," *Gazeta Wyborcza*, 4.4.1996.

¹² Lubelski, "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka."

¹³ Tadeusz Lubelski, "Trzeci akt w tych samych dekoracjach," *Tygodnik Powszechny* 13, 1997.

¹⁴ Jacek Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka* (Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 1999), 85-109. Zie verder ook zijn hoofdstuk 5.

¹⁵ Rafał Marszałek, "Wajda z zapalkami," *Kino* 9, 1972.

¹⁶ Ik zinspeel hier op de titel van de beroemde film van Andrzej Wajda CZŁOWIEK Z MARMURU (MAN OF MARBLE, 1976).

Poolse film als Andrzej Wajda of Krzysztof Kieślowski. Deze studie is een poging om Kondratiuks oeuvre de (Poolse) groteske traditie in te schrijven. Mijn doelstelling is echter meer dan alleen een herwaardering van zijn werk in termen van het groteske te bewerkstelligen. Ik wil vooral de sporen van de groteske strategieën in het werk van Kondratiuk ontdekken en hun wisselwerking met de Poolse culturele en institutionele context analyseren. Daarnaast tracht ik aannemelijk te maken dat Kondratiuks aparte positie binnen de Poolse film op een vruchtbare manier in het licht van de groteske ervaring beschouwd kan worden.

Andrzej Kondratiuk startte zijn carrière iets later dan Wajda, maar het was veel later, pas na de *Wende* van 1989, dat hij in de Poolse filmgeschiedschrijving werd opgenomen. Hij was een van de kunstenaars die na de val van het communisme plotseling onder de aandacht van de kritiek kwam. Deze omslag in de receptie spoort natuurlijk aan tot vele vragen naar de relatie tussen Kondratiuks werk en de socialistische opvattingen die tot 1989 in de context van de Poolse film de boventoon voerden en waarmee zijn werk kennelijk niet goed te rijmen viel. Opvallend is echter ook iets anders. De houding van de postcommunistische filmbeschouwers bleef – zoals uit de hierboven aangehaalde uitspraken duidelijk blijkt – even ambivalent. Zij hebben hem herontdekt en in de filmbeschouwing een plek gegeven, maar Kondratiuk werd niet echt in de Poolse filmtraditie ingepast. Ook is het maar zeer de vraag of Kondratiuks oeuvre wel gecanoniseerd werd. In de Poolse film werd deze regisseur door filmkundigen immers op een ietwat onbestemde wijze gereciperd en werd zijn werk als ‘apart’ in de filmgeschiedenis binnengehaald. In deze studie wil ik nader onderzoeken waarom Andrzej Kondratiuk telkens als ‘apart’ werd gereciperd en hoe deze merkwaardige positie in de Poolse context te begrijpen valt.

Hoewel de monografische opzet van mijn boek, die Andrzej Kondratiuk en zijn werk in het centrum van de aandacht plaatst, de indruk kan wekken dat ik aan de canonisering van deze filmer wil bijdragen, moet ik benadrukken dat het zwaartepunt van mijn beschouwing vooral op de receptie van zijn werk ligt en het ontrafelen van de processen, en van de problemen die zich daarbij hebben voorgedaan. Ik zal drie opeenvolgende fases in de receptie beschouwen: 1) de fase voor het bioscoopdebuut, als startende filmmaker, 2) de fase na het bioscoopdebuut en, ten slotte 3) de fase van de late (privé-)films. Het omslagmoment van 1989 krijgt speciale aandacht vanwege de politieke context waarin Kondratiuk functioneerde.

Wie de receptiegeschiedenis van dit oeuvre onder de loep neemt, ontdekt dat Kondratiuks werk in de Poolse kritiek telkens aanleiding vormde tot onverenigbare en niet zelden diametraal tegengestelde oordelen. Het onsamenhangende beeld dat critici van Kondratiuk construeren, het beeld van een ‘groteske,’ ‘aparte’ ‘filosoferende clown’ of misschien ‘clownachtige profeet’ roept dan ook allerlei vragen op. Wat zegt deze ambivalente houding? Waarom werd hij door de kritiek nu eens als een clown, dan weer als een filosoof neergezet, soms omarmd en soms genegeerd? Hoe kunnen deze wisselende posities en onsamenhangende waarderingen die de ontvangst van Kondratiuks werk bepaalden, verklaard worden? Hoe verhoudt zich deze receptie

tot de institutionele veranderingen die de positie van de Poolse naoorlogse film hebben bepaald? Wat betekent dit werk in de Poolse cultuur? Waarom wordt het apart gehouden, maar raakt het nooit in de vergetelheid? Zoals de reacties op dit werk aangeven, bestaat er onder de beschouwers wel een zekere mate van waardering voor Kondratiuks oeuvre. In het licht hiervan is het interessant om je af te vragen hoe het kan dat dit werk telkens weer zo veel onsamenhangende reacties uitlokte en als afwijkend en oninpasbaar, maar tegelijkertijd ook als belangrijk en beschouwenswaardig werd ervaren. Niet onbelangrijk hierbij is de vraag hoe deze verwarring en het gebrek aan consensus onder critici het canoniseringsproces hebben beïnvloed. Om deze vragen te beantwoorden zullen in deze studie de reacties van de critici onder de loep worden genomen. Mijn aandacht gaat daarbij vooral uit naar de ambivalente, wisselende en vaak verwarde reacties, die, zoals aangenomen, hun weerslag hadden op de dynamiek van de receptie van dit ‘aparte’ werk en die het canoniseringsproces kennelijk zodanig frustreerden dat deze filmer slechts in de marge van de Poolse filmbeschouwing als belangrijk mag worden bestempeld.

In feite houdt onderzoek naar de receptie van Kondratiuks werk in dat de historische reacties die dit werk heeft opgeroepen nader onderzocht worden. Hierbij moet ik meteen opmerken dat met het begrip ‘receptie’ bedoeld wordt op twee met elkaar verbonden processen: 1) strategieën van toe-eigening, oftewel het inpassen van kunstobjecten binnen de door tijd en context bepaalde denkkaders die evenzeer door poëtische als ideologische uitgangspunten worden bepaald; en 2) individuele reacties die het proces van het waarnemen van het kunstobject kenmerken, met andere woorden de esthetische¹⁷ kunstervaring. De patronen die beide processen typeren zullen in dit onderzoek worden onthuld en geanalyseerd tegen de achtergrond van aannames uit het groteskenonderzoek. Het groteske wordt in deze studie niet in eerste instantie als een formele kwestie beschouwd, maar als een specifieke ervaring waarbij ik vooral op de verwerking van deze ervaring in de Poolse culturele context zal ingaan. Om het historische gebruik van de term ‘grotesk(e)’ zichtbaar te maken en te onderscheiden van mijn begripsmatige gebruik, zet ik bij het citeren deze term tussen aanhalingstekens.

De hier te beschouwen receptieperiode bestrijkt de jaren 1959 – 2009. Uit het jaar 1959 stamt het eerste artikel waarin op een film van Kondratiuk wordt gereflecteerd. Het eindpunt van de gekozen tijdspanne wordt gemarkeerd door de bijzondere herwaardering die zijn voorheen als onzin bestempelde televisiefilm – HYDROZAGADKA (HYDRO-RIDDLE,¹⁸ 1971) –

¹⁷ Met het woord ‘esthetisch’ verwijs ik in deze studie niet naar de leer van het schone, maar naar het proces van gewaarwording of waarneming, conform de betekenis van het Griekse woord *aisthesis*.

¹⁸ Voor een toelichting over het gebruik van de Engelse filmtitels: zie § 1.5 “Bronnen & archiefonderzoek.”

ten deel viel. In 2009 werd juist deze film van Kondratiuk in het Poolse nationale filmeducatieprogramma opgenomen.¹⁹

Het werk van Kondratiuk lijkt, ondanks periodes van herontdekking en herwaardering, voorbestemd voor de marge, gedoemd tot een aparte positie in de Poolse film. Mijn studie zou gezien kunnen worden als een poging om een einde aan die marginalisering van de filmer te maken en een prominentere plaats aan hem te geven binnen de Poolse en Europese filmcultuur. Dit boek vormt immers tot op zekere hoogte een bouwsteen in de herontdekking en canonisering van Kondratiuks werk, temeer daar deze filmer voor het eerst ook aan een internationaal publiek wordt gepresenteerd. Ik ben mij de dubbelheid van mijn positie bewust – enerzijds bestudeer ik de canonisering, anderzijds draag ik eraan bij – en dus begrijp ik dat wetenschappelijke analyse een zekere mate van distantie van mij vraagt.

Ter introductie neem ik in § 1.1 de receptiegeschiedenis van Andrzej Kondratiuks werk in vogelvlucht door om een indruk te geven van de problemen die de receptie van dit werk hebben gekenmerkt gedurende de afgelopen vijftig jaar. In § 1.4 volgt de probleemstelling en aanpak, maar om die goed te kunnen uiteenzetten zal ik eerst in § 1.2 de context toelichten van de Poolse traditie van de zogenaamde groteske kunst waarin dit werk vaak wordt opgenomen en schets ik de historische context die bepalend was voor de filmontwikkelingen in Polen na 1945. In § 1.3 zet ik de uitgangspunten die met het gekozen denkkader – het groteskenonderzoek – samenhangen uiteen. In § 1.5 inventariseer ik de bronnen waarop dit onderzoek berust. Daarna, in § 1.6, zal de positie van mijn studie in het filmonderzoek uiteen worden gezet. Ik sluit dit hoofdstuk af met een overzicht van de opbouw van dit boek (§1.7).

1.1 Een grillige receptiegeschiedenis (1959-2009)

Andrzej Kondratiuk, geboren in 1936, maakt deel uit van de tweede generatie naoorlogse Poolse filmmakers (waarvan de meest bekende vertegenwoordiger Roman Polański is).²⁰ Het is een generatie die halverwege de jaren vijftig een filmopleiding volgde aan de Staatsfilmacademie in Łódź.²¹ Hun vorming stond in het teken van wellicht de meest onstuimige periode uit de naoorlogse Poolse cultuur: de zogenaamde poststalinistische ‘dooi’.²² In een explosief tempo

¹⁹ Het gaat om “Filmoteka Szkolna” – het programma voor de filmeducatie dat door het Poolse Filminstituut (PISF) en het Poolse Ministerie van Cultuur en Kunst in 2009 is gestart. Zie de officiële website “Filmoteka Szkolna,” geraadpleegd op 3.9.2010, www.filmotekaszkolna.pl.

²⁰ Over omissies gesproken: in het Polański-onderzoek wordt Kondratiuk ook nooit genoemd, ondanks het feit dat beide filmmakers in hun studieperiode regelmatig samenwerkten. In hoofdstukken 3 en 4 zal de relatie tussen beiden nader worden toegelicht.

²¹ Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa [Staatsfilmacademie] – zo ging dit instituut meteen na de oprichting in 1948 heten.

²² Deze naam is afgeleid van de titel van het in 1954 in de Sovjet-Unie uitgegeven boek van Ilja Ehrenburg *Оommenель* [*De dooi*]. Deze titel ging snel – zowel in de Sovjet-Unie als daarbuiten, waaronder in Polen – als metafoor voor de periode van destalinisatie functioneren: het strenge bewind verdween na de dood van

verruilden toen diverse kunst domeinen de socialistisch-realistische dogma's voor een radicaal andere kunst: historische avant-garde, groteske literatuur, het absurd toneel, formalisme, noem maar op – dit waren allemaal nieuwe voorbeelden en wegbereiders. Na jaren verboden te zijn geweest, vond deze kunst na 1956 een geschikte voedingsbodem in het poststalinistische Polen en kreeg vooral de generatie jonge schrijvers en kunstenaars in haar greep. Kondratiuk was één van hen. Zijn kortfilms,²³ die hij op de filmacademie en direct daarna maakte, werden door de kritiek snel opgemerkt en sloten goed aan bij een trend in de film, die door filmstudenten, met Roman Polański voorop, gezet werd. De kritiek noemde deze films 'grotesken',²⁴ wat een duidelijke assimilatie was van de poststalinistische herwaardering van dit begrip. Dat gebruik van het etiket 'grotesk' was tevens de eerste poging van de kritiek om Kondratiuks werk in de Poolse groteske traditie op te nemen. Later verschoof dat etiket naar de achtergrond, maar het zou nooit helemaal verdwijnen uit de teksten over Kondratiuk.

Tot diep in de jaren zestig sloten Kondratiuks 'grotesken' goed aan bij de Poolse en internationale avant-gardistische, experimentele tendensen. Zijn werk werd geregeld opgenomen in de programmering van kleinere en grotere filmfestivals, onder meer in Kraków, Tours en Grenoble. Ook in Oberhausen, de toenmalige hoofdstad van de artistieke kortfilm, werd Kondratiuks werk warm onthaald. Daar ontving hij in 1967 zijn eerste internationale onderscheiding.

Ten tijde van de politieke crisis in 1968, werd in de Poolse film de druk van de censuur opgevoerd en werd er nadruk gelegd op de politieke aspecten van film. Men had hierdoor grote belangstelling voor sociaal geëngageerde films. Op dat moment kwam Kondratiuk op als speelfilmmaker. In 1970 trok zijn lang verwachte bioscoopdebuut veel aandacht en zorgde voor verhitte discussies. Het debuutproject werd in opdracht van de staatsproducent gerealiseerd, maar Kondratiuk gaf een eigen(zinnige) draai aan het klassieke socialistisch-realistische werkthema dat hem was opgedragen. Wat een typisch socialistische film had moeten worden bleek verrassend genoeg bij nader inzien niet zo conventioneel als men aanvankelijk dacht. Dit debuut riep tegenstrijdige reacties op en de kritiek raakte voor het eerst op grote schaal door het werk van Kondratiuk gedesoriënteerd. Hetzelfde gold overigens ook voor zijn volgende films. Kondratiuks oeuvre bleek allesbehalve homogeen en het was moeilijk om er een rechte lijn in te vinden; het ontspoorde. Socialistische thema's, sprookjes, James Bond, *Cinéma Vérité*, bijbelse en mythologische motieven, avant-garde, balladen, *Nouvelle Vague*, moraliteiten, parabels,

Jozef Stalin, net als de strenge vorst in het voorjaar, het 'dooide.' Zie verder § 1.2 "Het groteske en het socialisme in de Poolse film" en hoofdstuk 3.

²³ Ik geef de voorkeur aan dit Vlaamse woord ter aanduiding van 'korte films' als een specifiek genre dat in de jaren zestig in vele Europese landen opkwam, waaronder Polen, Frankrijk, België, Groot-Brittannië. In al deze landen, met een sterke traditie in dit genre, maakt men gebruik van een soortgelijke compacte aanduiding. Net als het Franse woord *court*, Duitse *Kurzfilm*, of Engelse *short* komt het begrip Vlaamse *kortfilm* naar mijn smaak beter overeen met het Poolse begrip *krótkometrażówka*.

²⁴ Voor de precisering van het begrip 'grotesk' en de historische context waarin het verscheen zie verder hoofdstuk 2 en 3.

komedies, *slapstick* humor, en vele, vele andere, vaak tegenstrijdige componenten nam de toenmalige kritiek in Kondratiuks werk waar. Het was een ‘rariteitenkabinet’ dat, zoals een van de critici in 1972 opmerkte, ‘een groteske indruk achterliet.’²⁵

Het staatsapparaat, dat tijdens de communistische periode (1945-1989) in Polen de filmproductie en –distributie controleerde, was bij nader inzien ook niet erg gelukkig met deze filmmaker. Afgezien van de al genoemde socialistische debuutfilm werd de distributie van Kondratiuks films in de jaren zeventig en tachtig geregeld beperkt. Ook was de partijgezinde pers vaak genadeloos in haar oordeel over dit werk.

Nadat hij in 1974 vernietigend was beoordeeld, verdween Kondratiuk een paar jaar uit het zicht. Hij vertrok uit de dichtbevolkte hoofdstad; vond een moerassig stuk grond vlakbij Warschau, bouwde er een hut en maakte deze plek tot zijn nieuwe privé-atelier. En daar, buiten het zicht van het staatsapparaat en de kritiek, bleef hij films maken. In de jaren tachtig en negentig was deze plek bovendien ook de setting van de meeste van zijn films, die hij voortaan in zijn eentje, of slechts met behulp van vrienden en naasten maakte.

In 1985 zorgde de festivalpremière van zijn eerste in eigen beheer gemaakte film, CZTERY PORY ROKU (THE FOUR SEASONS) voor een spraakmakende *comeback* in de filmwereld. In de jaren 1983-1984 – toen Kondratiuk aan zijn THE FOUR SEASONS werkte – was de Poolse filmindustrie nog steeds volledig aan het staatsapparaat onderworpen en leek een privé-filmproductie zo goed als onmogelijk. Kondratiuk bleek, tot grote verbazing van de hele filmwereld, juist wél in staat om zonder steun van de staatsinfrastructuur en staatsfinanciering een bioscoopfilm te maken. In retrospect werd deze productie als symbolische, anarchistische geste van de individuele kunstenaar tegen de staat geïnterpreteerd. Zoals in de in 2007 verschenen *Geschiedenis van de Poolse Film (Historia kina polskiego)* te lezen staat, was het ‘een verschijnsel dat het toenmalige communistische (film)model opblies.’²⁶ Dat deze privé-filmproductie werd opgevat als een subversieve strategie, leidde tot een herwaardering en vervolgens zelfs tot een canonisering die, vooral na de *Wende* in 1989, voortvarend lijkt te zijn verlopen. Kondratiuks oeuvre werd vanaf dat moment onder het label ‘privé-cinema’ ondergebracht.

Ook het etiket ‘grotesk’ werd toen weer iets prominenter. Bovendien hebben de critici Kondratiuk op een indirecte wijze in de Poolse groteske traditie ondergebracht door op de dwarsverbanden te wijzen tussen Kondratiuks ‘privé-films’ en het werk van de belangrijkste Poolse groteske schrijver, Witold Gombrowicz. Deze was het boegbeeld van de groteske traditie in Polen en – niet onbelangrijk – een grote pleitbezorger van het particuliere, het individuele, dat zich tijdens het communistische regime slechts in de marges van de cultuur had kunnen manifesteren.

²⁵ Cezary Wiśniewski, “Anatomia skorpiona,” *Kino* 12, 1972.

²⁶ Zie Andrzej Kołodyński, “Andrzej Kondratiuk tworzy kino osobne,” in *Historia kina polskiego* (Warszawa: Fundacja Kino, 2007), 235.

Aansluitend hierop vond een van de belangrijkste keerpunten in de receptie van Kondratiuks werk plaats: het werd door de academische kritiek omarmd. Als eerste verscheen in 1988, dus pal voor de *Wende*, het overzichtsartikel van de al genoemde Lubelski. Deze prominente criticus en filmhistoricus zette Kondratiuk op de kaart van de Poolse academische filmbeschuwing. Hij gaf ook een overtuigende eerste aanzet tot het ordenen van dit ‘grillige,’ maar ‘unieke,’ en daarom ‘prijzenswaardige’ oeuvre.²⁷ Lubelski ging drastisch te werk: in één alinea, en met behulp van een paar retorische zetten sneed hij het oeuvre als het ware doormidden. Zijn strategische meesterzet was de interpretatie van de filmtitels. Hiermee legitimeerde hij de splitsing van het werk in twee fases: het ‘onrijpe’ en het ‘rijpe’ werden van elkaar gescheiden. In 1974 had Kondratiuk aangegeven nog niet klaar te zijn voor het serieuze beroep van filmmaker, aldus de filmkundige. Dit leidde Lubelski af uit de titel *JAK TO SIĘ ROBI* (HOW IS IT DONE) en uit het feit dat het een film betrof die ‘over de grens van slechte smaak’ heen ging. De eerste sporen van de volwassen, ‘rijpe’ kunstenaar herkende Lubelski daarentegen in de titel waarin de regisseur op voldoening had gezinspeeld. Daarom was *PEŁNIA*²⁸ (FULL MOON) uit 1979 volgens de criticus de start van de rijpe fase in het oeuvre van Kondratiuk. De opstelling van Lubelski werd in vele latere academische publicaties nagevolgd.²⁹

Op de golf van hernieuwde belangstelling voor Kondratiuk kwam in 1996 een essaybundel uit, getiteld *Andrzej Kondratiuk*.³⁰ Het boek werd warm onthaald in de pers als de eerste poging om ‘dit rijke en grillige oeuvre te ordenen.’³¹ Dit keer boog een zestal filmwetenschappers zich over Kondratiuks oeuvre.³² Unaniem hebben zij het werk onder het etiket ‘apart’ ondergebracht.³³ Dit etiket bleek zo succesvol dat voortaan ook de kritiek van het eerste echelon, dat wil zeggen, de dag- en weekbladkritiek,³⁴ Kondratiuks films als zodanig ging karakteriseren.³⁵

²⁷ Zie Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka.”

²⁸ Het woord *pełnia* verliest in de vertaling zijn meerduidigheid. In het Pools connoteert dat woord naast volle maan, ook vervulling of voldoening.

²⁹ Zie bijvoorbeeld de hier al genoemde studies van Nowakowski, *Filmowa twórczość* of Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*.

³⁰ Hendrykowski red., *Andrzej Kondratiuk*.

³¹ Zie Bartosz Żurawiecki, “Prorok czy zgrywus,” *Gazeta Wyborcza*, 18.6.1996.

³² In dit boek werd overigens het artikel van Lubelski herdrukt waardoor het een standaardtekst werd. Zie Tadeusz Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka,” *FILM* (1973-) 42/88 in *Andrzej Kondratiuk* (Poznań-Konin: Apeks, 1996), 13-20.

³³ Zie in het bijzonder de tekst van Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny,” 23-37, waarin het etiket ‘apart’ (*osobny*) in de titel werd opgenomen.

³⁴ Met het eerste echelon wordt de journalistieke kritiek bedoeld. Deze richt zich op de meest recente verschenen werken en wordt beoefend in de dag- en weekbladen. Haar rol is orde aan te brengen in het actuele aanbod van kunstwerken. Zie verder Cornelis J. van Rees, “How a Literary Work Becomes a Masterpiece. On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism,” *Poetics* 12, no. 4-5 (1983): 397-417.

³⁵ Zie bijvoorbeeld Marek Sadowski, “Kino osobne,” *Rzeczpospolita*, 5.9.2001.

Naast het nieuwe etiket – ‘apart’ – leverde deze bundel het bewijs dat Kondratiuks ‘rijpe’ werk wel degelijk inhoudelijke en stilistische constanten vertoonde. Het oeuvre werd weliswaar als ‘grillig’ bestempeld, maar men ontdekte er een aantal terugkerende motieven in. Dit spoorde de filmbeschouwers ertoe aan Kondratiuks werk als het oeuvre van een ‘auteur’ te herinterpreteren,³⁶ dat wil zeggen, de sporen van de ‘schepper,’ zijn eigen stem en stijl, te traceren en te evalueren; om ‘Kondratiuk’ in Kondratiuks werk te ontdekken, zoals een van de critici het verwoordde.³⁷

Het deel van het werk waar de aandacht van de kritiek in het bijzonder naar uitging bestond uit de zogenaamde ‘privé-films’ – films waarin de regisseur zich als ‘auteur’ het meest bloot leek te geven. Vooral het ‘Gzowo-drieluik,’³⁸ drie films die respectievelijk in 1984, 1996 en 1997 waren gemaakt, kreeg veel aandacht. Dit drieluik vormde het op het platteland ontstane en rijkelijk met autobiografische verwijzingen gevulde *magnum opus* ‘in drie aktes’ van de grote ‘filmauteur,’³⁹ zoals Lubelski schreef. De critici waren opgelucht dat zij nu eindelijk een aantal films van deze regisseur konden bundelen. Het vroege, ‘onrijpe’ werk van Kondratiuk raakte hierdoor tijdelijk uit het zicht. Zoals men het kaf van het koren scheidt, zo werd ook dit oeuvre van de onrijpheid gezuiverd.

De herinterpretatie van dit werk in termen van een auteursbenadering was doorslaggevend voor de canonisering ervan. Aansluitend, in 1999, verscheen immers de eerste ‘klassieke’ auteursstudie over Kondratiuks oeuvre. Deze studie werd geschreven door Nowakowski, één van de auteurs die bij had gedragen aan de genoemde bundel. Deze film- en literatuurwetenschapper behandelde uitvoerig het hele oeuvre, inclusief de ‘onrijpe’ films. Bovendien hernam hij ook het etiket ‘grotesk,’ al plakte hij dit voornamelijk op de kortfilms uit de jaren zestig. Zijn ideeën over dit oeuvre zette Nowakowski ook in een aantal afzonderlijke artikelen uiteen. Dit alles zorgde ervoor dat Kondratiuk zichtbaar werd en een plaats binnen de Poolse filmgeschiedenis kreeg – ook al bleef die plaats van de ‘aparte’ filmmaker enigszins onbepaald.

Ondertussen was Kondratiuk ook door een ander publiek ontdekt. Jonge filmkijkers bleken – heel anders dan Lubelski – vooral oog te hebben voor Kondratiuks ‘onrijpe’ werk. Eén film in het bijzonder, de aan het begin van dit hoofdstuk genoemde HYDRO-RIDDLE, kwam vanaf de jaren negentig herhaaldelijk op de televisie en belandde vervolgens op het internet. Binnen de kortste keren groeide deze film uit tot een hype. De blijken van waardering voor Kondratiuk van de hoofdzakelijk uit jongeren bestaande groep kijkers waren een geheel nieuw fenomeen in de filmcultuur. Men keek niet alleen, men citeerde dialogen, knipte er stukken uit, plaatste ze op diverse internetwebsites en fora. De jonge kijkers analyseerden Kondratiuks films op een eigen,

³⁶ Zie verder over het begrip ‘auteur’ en de auteursbenadering hoofdstuk 3, § 3.2.2 “De Poolse School en de geboorte van de auteursfilm in Polen.”

³⁷ Zie Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 38.

³⁸ ‘Tryptyk Gzowski’ worden de drie films, die Kondratiuk met zichzelf in de hoofdrol in zijn woonplaats Gzowo maakte, door de critici genoemd.

³⁹ Lubelski, “Trzeci akt w tych samych dekoracjach.”

fragmentarische en actieve wijze.⁴⁰ Er is zelfs een rapnummer opgenomen waarin naast andere Poolse cultfilms ook HYDRO-RIDDLE bezongen wordt.⁴¹

Deze herontdekking moet verrassend geweest zijn voor menig filmbeschouwer die zich de ontvangst van HYDRO-RIDDLE in de jaren zeventig nog kon herinneren. Deze film werd immers in 1971 als volkomen onzinnig bestempeld en de regisseur haalde zich er de woede van de kijkers mee op de hals. De toenmalige kritiek had zich met de film geen raad geweten. Opmerkelijk genoeg besteedde ook Tadeusz Lubelski in zijn nagenoeg volledige overzichtsartikel uit 1988 geen aandacht aan deze televisiefilm. Recentelijk is het oordeel over HYDRO-RIDDLE onverwachts radicaal veranderd, zo mag worden gesteld, gezien het feit dat niet alleen (jeugdige) filmliefhebbers, maar ook de professionele filmbeschouwers hun oog op deze televisiefilm hebben laten vallen.⁴² Het ultieme eerherstel van wat ooit als onzin was bestempeld kwam in 2009: HYDRO-RIDDLE werd in het curriculum van het nationale filmeducatieprogramma opgenomen.⁴³ Het Youtube-videocommentaar van Lubelski dat aan het lespakket werd toegevoegd, was een teken dat ook de filmkundigen op de gewoontes van de scholieren wilden inspelen. HYDRO-RIDDLE is sindsdien ook regelmatig in de programmering van filmfestivals in Polen en in het buitenland opgenomen. Als ‘a must if you want to know what Polish cinema and Polish humour is all about,’ werden HYDRO-RIDDLE en andere films van Kondratiuk in april 2011 op een festival in London aanbevolen.⁴⁴ Zo wordt dus een onzinfilm plotseling niet alleen geschikt geacht voor opname in de canon, maar ook exemplarisch geacht voor de Poolse film en de Poolse humor.

Wie nu echter meent dat Kondratiuks werk in het postcommunistische Polen een geaccepteerd en gewaardeerd aspect van de Poolse cultuur is geworden, komt bedrogen uit. Nog steeds zijn de oordelen over de regisseur sterk verdeeld. Dat bleek nog onlangs, in 2005, direct na de festivalpremière van zijn op één na laatste film: BAR POD MLYNKIEM (THE WINDMILL BAR). Uit de reacties in de pers bleek een verrassende tweedeling. Een recensente kon het niet laten de film volledig af te kraken, volgens haar was het de slechtste film van het hele festival, sterker nog, het belichaamde ‘de essentie van alles wat slecht is in de hedendaagse

⁴⁰ Soortgelijke ontwikkelingen in de kijkhouding bestudeerde Thomas Elsaesser als een nieuwe vorm van *cinophilia*, Thomas Elsaesser, “Cinephilia or the Uses of Disenchantment,” in *Cinephilia. Movies, Love and Memory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 27-43.

⁴¹ Zie het rapnummer van O.S.T.R. (aka Adam Ostrowski), “Polskie komedie,” in 7 (Łódź: Asfalt Records, 2006), CD.

⁴² Zie bijvoorbeeld Katarzyna Boratyn, “The Hydro-Riddle. An Intertextual Cartoon,” in *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that Never Existed/ Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było* (Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2008). Monika Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945 - 1989* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2007).

⁴³ Zie noot 19.

⁴⁴ In april 2011 werd tijdens het 9^{de} Polish Film Festival in Groot-Brittannië een “Kondratiuk Brothers’ Retrospective” gehouden, en werd een aantal vroege films van Andrzej Kondratiuk (en van zijn broer Janusz) getoond. Zie de officiële website van het festival waaruit ik hierboven citeerde: “The 9th Polish Film Festival Kinoteka,” geraadpleegd op 30.4.2011, <http://www.kinoteka.org.uk/>.

Poolse film.⁴⁵ Daartegenover stond de reactie van een andere festivalverslaggever volgens wie dit ‘de enige film van het festival [was] die de donkere kanten van het leven enig optimisme inblies.’⁴⁶ Vervolgens werd het stil en leek het alsof geen criticus nog de vingers aan deze film wilde branden. Ook had Kondratiuk voor de film geen distributeur kunnen vinden. Hij was dus slechts incidenteel op filmfestivals te bewonderen, en op de televisie. Want de coproducent, de publieke omroep, zette Kondratiuk graag in het zonnetje. Als kers op de taart mocht THE WINDMILL BAR op 25 april 2005 de openingsavond van een nieuw themakanaal luister bijzetten.⁴⁷ Dat dit een bijzondere blijk van waardering was, valt uit het omroepprofiel af te lezen. “TVP Kultura” werd opgericht met de missie de cultuur met een grote C te verzekeren van een vaste plek in het publieke omroepbestel. In dit elitaire kader werd dus, naar verluidt, ‘de essentie van alles wat slecht is in de hedendaagse Poolse film’⁴⁸ op stoutmoedige wijze op de openingsavond van de ‘culturele omroep’ vertoond. Het avondvullende programma, inclusief een reportage over Kondratiuk en *the making of* THE WINDMILL BAR, trok ook nog eens opvallend veel kijkers.⁴⁹

De receptie van het werk van Andrzej Kondratiuk kent dus vele, soms wonderlijke wendingen. De oordelen zijn vaak onderling tegenstrijdig en vormen juist daarom een interessant probleem om nader te onderzoeken. Deels zullen de receptieproblemen tegen de achtergrond van de historische omstandigheden waarin Kondratiuk als filmmaker opkwam en het grootste deel van zijn carrière doorbracht, worden beschouwd. Tijdens het communisme werd iedere vorm van excentriciteit afgekeurd, dus zeker ook die van Kondratiuk. Zijn herhaalde pogingen om wat algemeen geaccepteerd was te verstoren of het conventionele ‘binnenstebuiten’ te keren, konden zelden op applaus rekenen, laat staan op officiële instemming. Het is niet uitgesloten dat juist het politieke klimaat een kader schiep waarin Kondratiuks werk als subversief werd ervaren en juist daarom door een deel van de oppositionele kritiek werd gewaardeerd, en hierdoor meteen na 1989 expliciet werd geherwaardeerd. Hierbij moet opgemerkt worden dat de pogingen om Kondratiuk in de groteske traditie op te nemen deze stelling lijken te bevestigen. De groteske kunst werd in het naoorlogse Polen door de kritiek immers als een bij uitstek subversieve en voornamelijk tegen de gevestigde politieke orde gerichte kunst gezien.

Kondratiuk was een van de eerste filmmakers die meteen aansluiting zochten bij de opleving van de groteske kunst in het poststalinistische Polen. Dit is door de toenmalige kritiek, zoals hiervoor al aangestipt, niet onopgemerkt gebleven. De benaming ‘grotesk’ werd in de receptie van dit oeuvre vanaf de jaren zestig gebruikt, hoewel niet alle werken van Kondratiuk

⁴⁵ Marta Sawicka, “Polska szkoła mitu filmowego,” *Wprost* 37, 2005.

⁴⁶ Marek Sadowski, “Miłość i ciemne strony życia,” *Rzeczpospolita*, 15.9.2005.

⁴⁷ Zie Jerzy Wójcik, “Każdy dzień z inną sztuką,” *Rzeczpospolita*, 23.4.2005.

⁴⁸ Sawicka, “Polska szkoła mitu filmowego.”

⁴⁹ Het getal was vijftigduizend, wat lange tijd een recordaantal was voor de zender, die nogal beperkte zendruimte had. Zie Roman Pawłowski, “Kultura w kanale,” *Gazeta Wyborcza*, 13.8.2005.

als zodanig werden bestempeld. Wel werden zijn films, ook indirect, voortdurend vergeleken met het werk van groteske kunstenaars of met werk uit stromingen die in de loop van de geschiedenis onder de noemer 'grotesk' waren geschaard. Hij werd zelfs vergeleken met tot boegbeelden van de groteske kunst verheven schrijvers en filmers, zoals de al genoemde Gombrowicz, maar ook Sławomir Mrożek en Konstanty Ildefons Gałczyński. Samuel Beckett en Eugène Ionesco waren vanaf de jaren zestig vaste referentiepunten voor de receptie van Kondratiuks werk.⁵⁰ Ook werd de regisseur in één adem met monumentale filmers genoemd, niet alleen met ironische bedoelingen. De vergelijkingen met andere grootheden waren vaker op oprechte bewondering gebaseerd. Zo werd hij bijvoorbeeld de 'Poolse Fellini'⁵¹ genoemd. Dit is niet onbelangrijk, gezien het feit dat Federico Fellini al sinds de jaren zeventig als meester van de Italiaanse groteske film wordt beschouwd en bestudeerd.⁵² Ook zijn de vergelijkingen met de groteske en surrealistische Spaanse regisseur Luis Buñuel veelzeggend en niet te vergeten ook die met zijn landgenoot, Roman Polański, met wie Kondratiuk een tijdlang samenwerkte. De burleske stijl van Charlie Chaplin werd eveneens door de kritiek in Kondratiuks toonzetting herkend. Stuk voor stuk zijn dit bakens in het internationale groteskenonderzoek op het gebied van film.⁵³

Niet onbelangrijk lijkt mij dan ook het feit dat Andrzej Kondratiuk, normaal gesproken zo wars van allerlei etiketten, het plaatsen van zijn eigen werk binnen de kaders van de groteske kunsttraditie altijd voor lief nam. Hoewel terughoudend ten aanzien van etiketten en ordeningstypologieën van de filmkritiek, verwelkomde hij juist de vergelijkingen met groteske kunstenaars – kunstenaars die hem tot op zekere hoogte ook, ten tijde van de herwaardering van deze kunstvorm na de val van het stalinisme, hebben gevormd. Deze specifieke context kleurde de receptie van de groteske kunst in de Poolse naoorlogse geschiedenis wat ook van groot belang was voor de receptie van Kondratiuk binnen de Poolse film, zoals ik al aanstipte. Daarom volgt hier een korte uiteenzetting over de groteske traditie: de plek die het begrip

⁵⁰ Beckett en Ionesco worden in de literatuurgeschiedenis in navolging van de studies van Martin Esslin als de grondleggers van het absurde toneel beschouwd. Niettemin heeft ook Esslin in zijn behandeling het begrip 'absurd' regelmatig inwisselbaar met het begrip 'grotesk' gebruikt. Zie Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (1961), ———, red., *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Fünf Essays von Martin Esslin, Reinhold Grimm, H. B. Harder und Klaus Völker* (Basel etc.: Basilius Presse, 1962).

⁵¹ Critica Grażyna Torbicka noemde Kondratiuk geregeld op die wijze in haar televisieprogramma over de artistieke film. Een aardig detail om hieraan toe te voegen is dat zij een grote kenner van de Italiaanse film is en dat die vergelijking dus niet louter op toeval gebaseerd was. Ook de oeverprijs *nomen omen* tijdens de tweede editie van het 'Felliniade' Filmfestival in 1998 moet hier genoemd worden.

⁵² Zie sporen hiervan in het klassiek compendium over het groteske van Philip Thomson, *The Grotesque* (London: Methuen, 1972), 57. Voor het groteskenonderzoek naar Fellini zie onder andere: Harvey G. Cox, "The Purpose of the Grotesque in Fellini's Films," in *Celluloid and Symbols* (Philadelphia: Fortress Press, 1970), 92-101. William J. Free, "Fellini's *I Clowns* and the Grotesque," *Journal of Modern Literature* 3, no. 2 (1973): 214-227. John C. Stubbs, "The Fellini Manner. Open Form and Visual Excess," *Cinema Journal* 32, no. 4 (1993): 49-64.

⁵³ Zie hierover bijvoorbeeld James Naremore, "Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque," *Film Quarterly* 60, no. 1 (2006): 7.

‘grotesk’ én de groteske kunst in de Poolse naoorlogse (film)cultuur toegewezen kregen en de wisselwerking ervan met de socialistische koers van de kunstontwikkelingen na 1945.

1.2 Het groteske en het socialisme in de Poolse film

Het tweede decennium van de naoorlogse Poolse kunstontwikkelingen wordt in het Poolse groteskenonderzoek als ‘renaissance van het groteske’⁵⁴ bestempeld. Feitelijk hield deze renaissance in dat de door stalinistische censuur verboden kunstvormen, met de Poolse groteske literatuur voorop, na 1953 in de belangstelling van kunstbeoefenaars en -beschouwers kwamen te staan. De periode van destalinisatie, (1954-1960), ook wel de ‘dooi’ genoemd,⁵⁵ wordt daarom gezien als de hoogtijdagen van de Poolse groteske kunst en literatuur.⁵⁶

De Poolse cultuur kent echter een langere traditie van groteske kunst en zeker sinds het begin van de negentiende eeuw werd ook het begrip ‘grotesk’ – met wisselende waardering en zichtbaarheid – gebruikt. Rond 1818 verscheen het woord *grotesko* in Polen voor het eerst in de kunstkritiek. Een recensie van een ‘groteske dansvoorstelling,’ opgespoord door letterkundige Lech Sokół, is een van de vroege aanwijzingen voor bekendheid met dit begrip.⁵⁷ Rond 1900, zoals het contemporaine woordenboek van de Poolse taal vermeldt,⁵⁸ dekte de term twee hoofdbetekenis die voor de onderhavige beschouwing interessant zijn: zo werd enerzijds naar een type ornament verwezen; anderzijds naar karikatuur en vertekening, vooral in dans.⁵⁹

De twintigste eeuw bracht een aantal verschuivingen in de betekenis van het begrip met zich mee. Steeds vaker was het een paraplubegrip voor allerlei laag-komische genres en werd het als synoniem beschouwd van ‘farce,’ ‘burleske,’ ‘volkscultuur,’ ‘satire,’ ‘karikatuur,’ et cetera. Ook de vooroorlogse filmkomedies werden wel eens als ‘grotesken’ omschreven.⁶⁰ Tegelijkertijd groeide in de wereld van de kunst de belangstelling voor het groteske. In retrospect werd daarom het begin van de twintigste eeuw in Polen als een bloeiperiode van de

⁵⁴ Deze omschrijving is van de Poolse letterkundige Józef Kelera, geciteerd in Halina Stephan, *Transcending the Absurd. Drama and Prose of Sławomir Mrożek* (Amsterdam: Rodopi, 1997), 94.

⁵⁵ De ‘dooi’ manifesteerde zich in de kunstwereld zelfs iets eerder dan in 1956 en duurde iets langer voort. Terwijl men in politiek-historische context de periode van de ‘dooi’ meestal tot de jaren 1956-1957/58 afbakt, zal ik - gezien de focus op de kunstwereld - een ruimer tijdperk hanteren: 1954-1960.

⁵⁶ Zie bijvoorbeeld Włodzimierz Bolecki, “Groteska, Groteskowość,” in *Słownik literatury polskiej XX wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992), 358.

⁵⁷ Lech Sokół, “O pojęciu groteski (1),” *Przegląd Humanistyczny*, no. 2 (1971): 80-81.

⁵⁸ Het gaat om het eerste deel van het zogenaamde Warschau-woordenboek [*Słownik “warszawski”*] Zie verder Ibid., 82.

⁵⁹ Let wel: de negentiende-eeuwse aanwezigheid van dit begrip in dans werpt een interessant licht op de zogenaamde ‘biomechanica’ van Vsevolod E. Meyerhold als basisonderdeel van zijn ‘groteske theater.’ Zie ook Meyerholds fascinatie voor dans in het verlengde van het groteske, Vsevolod E. Meyerhold, “Le grotesque au théâtre,” [1912] in *Le Théâtre théâtral* (Paris: Gallimard, 1963). Ik kom in hoofdstuk 4 nog terug op Meyerhold als mentor van Sergej Eisenstein en in zekere zin ook van Kondratiuk.

⁶⁰ Zie bijvoorbeeld Bolecki, “Groteska, Groteskowość,” 345. Deze mening wordt ook door andere onderzoekers onderschreven.

groteske kunst opgevat.⁶¹ Desalniettemin bleef de waardering voor het begrip wisselend. Men had de neiging om het negatief te benaderen. Dit was vooral vanwege de laag-komische genres waarmee het begrip verbonden was geraakt en die slechts een lage positie in de hiërarchie van de kunstwereld bekleedden. Als resultaat hiervan ontweken sommige schrijvers dit begrip in hun zelfetikettering.⁶²

In het interbellum ontstond geleidelijk een traditie van groteske literatuur. Een drietal schrijvers dient hier genoemd te worden: Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), Bruno Schulz (1892-1942) en Witold Gombrowicz (1940-1969). De canonisering van dit type literatuur verliep – karakteristiek – moeizaam en erkenning liet vaak lang op zich wachten.⁶³ ‘De literaire start,’ schreef men later over Gombrowicz’ receptie, ‘deed in niets vermoeden dat [dit werk] later door de academie zou worden bekroond.’⁶⁴ Die bekroning kwam voor Gombrowicz bijvoorbeeld pas na de Tweede Wereldoorlog. Vanaf dat moment werd de groteske literatuur als één van de belangrijkste en meest subversieve vormen van de Poolse cultuur ervaren; een kunstvorm die beantwoordde aan de behoeften van het poststalinistische publiek.⁶⁵ Gombrowicz en de twee andere hierboven genoemde schrijvers werden in Polen als exemplarisch voor de groteske literatuurtraditie opgevat.⁶⁶

De destalinisatieperiode heeft de groteske kunst dus een opvallende en prominente plek bezorgd in de Poolse kunstwereld.⁶⁷ Het feit dat het gros van de groteske kunstenaars gedurende

⁶¹ Zie Ibid. 349.

⁶² Zie Elżbieta Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian - Tuwim - Gałczyński* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004), 40-41. De aarzeling om een werk als groteske te bestempelen is overigens niet ongebruikelijk onder de kunstenaars. Het woord ‘grotesk’ draagt vaak een pejoratieve connotatie, hetgeen menig kunstenaars weerhoudt het als benoeming voor eigen werk in te zetten. Een interessante uitzondering hierop is Roman Jaworski (1883-1944) die zijn verhalen juist graag ‘grotesken’ noemde.

⁶³ Zie bijvoorbeeld over de receptie van Gombrowicz: Zdzisław Łapiński, red., *Gombrowicz i krytycy* (Kraków etc.: Wydawnictwo Literackie, 1984).

⁶⁴ Zie Ibid., 12.

⁶⁵ Zie Bolecki, “Groteska, Groteskowość.” Michał Głowiński, “Groteska we współczesnej literaturze polskiej,” in *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje* (Kraków: Universitas, 2000). Krzysztof Kłosiński, “Groteska w świadomości schyłku Młodej Polski,” *Ruch Literacki* XXVI, no. 3 (1985).

⁶⁶ Drie jonge letterkundigen, Jan Błoński, Konstanty Puzyna en Ludwik Flaszen, die later een belangrijke rol in het groteskenonderzoek zouden spelen, hebben nog net voor het introduceren van het socialistisch realisme in 1949, een referaat gehouden over deze drie groteske schrijvers. Hun bijdragen werden door de censuur niet voor publicatie goedgekeurd, maar droegen enigszins bij aan de canonvorming van dit drietal. Zie inleiding tot Jan Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu* [1994] (Kraków: Universitas, 2003), 5. Het eerste belangrijke artikel waarin deze drie schrijvers als Poolse exponenten van de groteske traditie worden opgevoerd is van Zdzisław Jastrzębski, “O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej,” *Dialog*, no. 11 (1966): 94-108.

⁶⁷ Overigens geldt dit voor vele landen die zich in deze periode binnen de invloedssfeer van de Sovjet-Unie bevonden. ‘Central European’ of ‘Eastern European grotesque’ is dan ook een afbakeningsbegrip dat in een aantal studies wordt gehanteerd. Zie bijvoorbeeld Eva Le Grand, *Kundera or the Memory of Desire*

het Stalinregime verboden was, zorgde ervoor dat er in ieder geval een politiek-subversieve functie aan deze vorm van kunst werd gehecht. Dit hield ook in dat dit type kunst bijzonder gevoelig was voor politieke censuur. De koppeling van het groteske aan de afrekening met het stalinisme was niet alleen van doorslaggevend belang voor de canonisering van groteske werken, maar ook voor het altijd dreigende verbod op dit type kunst in tijden van toenemende censuur.

Zo ontvankelijk als het Poolse publiek in de tweede helft van de jaren vijftig voor de groteske literatuur was, zo geïnteresseerd was ook de academische wereld in het onderzoek ernaar.⁶⁸ Geïnspireerd door hun vakgenoten in Duitsland en de Sovjet-Unie – twee landen waar het groteskenonderzoek in de eerste twee decennia na de Tweede Wereldoorlog tot bloei kwam⁶⁹ – begonnen ook de Poolse letterkundigen dit gebied te verkennen.⁷⁰ Vooral het verschijnen van het boek *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* van Wolfgang Kayser (1957) had een grote invloed op het Poolse groteskenonderzoek en net als in andere landen werd deze studie ook in Polen een standaardwerk. Ook de in 1965 verschenen studie van de Russische onderzoeker Michail Bachtin, *Tvortsjestvo Fransoea Rable i narodnaja kul'toera srednevekov'ja*, kreeg veel aandacht.⁷¹

Het Poolse academische debat over het groteske vond vanaf het begin van de jaren zestig hoofdzakelijk plaats binnen de specialistische (vaak letterkundige) tijdschriften zoals *Dialog*, *Pamiętnik Literacki*, *Przegląd Humanistyczny*. Er verschenen weinig monografische studies; wel werd het begrip in diverse literatuurgeschiedenissen en anthologieën over literaire stijlen en genres geïntegreerd.⁷²

De poststalinistische herwaardering van de groteske literatuur en van het begrip ‘grotesk’ droeg ook bij aan het verspreiden van het begrip in andere kunst domeinen. Vanaf 1957 werd

(Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1999). Kevin M.F. Platt, *History in a Grotesque Key. Russian Literature and the Idea of Revolution* (Stanford, California: Stanford University Press, 1997).

⁶⁸ In termen van de sociologische benadering is dit overigens vermeldenswaard. Zowel de literatuur, als ook literatuurbeschuouwers nemen de sterkste positie in het veld in; daarna pas volgen andere kunstgebieden.

⁶⁹ Voor de Sovjet-Unie geldt overigens net als voor Polen dat het onderzoek naar de groteske kunst zich pas na de val van het Stalinregime kon ontwikkelen.

⁷⁰ Zie het verslag uit een conferentie in Duitsland over het groteske in de toenmalige drama in “Groteska w dramacie współczesnym,” *Dialog*, no. 8 (1959): 157-158.

⁷¹ Voor een nadere uiteenzetting van deze standaardwerken zie verder hoofdstuk 2, § 2.2 “Het moderne groteskenonderzoek: Kayser en Bachtin.”

⁷² Zie bijvoorbeeld de bijdrage van Aleksander Bereza, “Parodia wobec struktury groteski,” in *Styl i kompozycja*. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965). Zie ook bijdragen van Andrzej Mencwel, “Antygroteska Gombrowicza. *Ferdydurke* i teoretyczne problemy jej interpretacji,” in *Z problemów literatury polskiej XX wieku* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965). Czesław Samojlik, “Groteska - pisarstwo wszechstronnie banalne,” in *Z problemów literatury polskiej XX wieku* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965).

het begrip ook door de filmkritiek gehanteerd, meestal ter aanduiding van een stijkenmerk.⁷³ Daarnaast was er sprake van een nieuw type kortfilm, ‘grotesken’ genaamd, dat werd geïntroduceerd door de toenmalige filmstudenten. De opkomst van de ‘(film)grotesken’ kreeg, anders dan de groteske literatuur, opvallend weinig aandacht binnen het Poolse groteskenonderzoek.⁷⁴ Dit is in zoverre niet verwonderlijk omdat de filmstudie op dat moment nog een zeer jonge discipline binnen de kunststudies was. Filmonderzoek stond op dat moment eigenlijk nog in de kinderschoenen en filmkundigen zochten eerder aansluiting bij al goed ontwikkelde onderzoekstradities, dan bij dit [het groteskenonderzoek] nieuwe onderzoeksdomein.

Niet onbelangrijk lijkt overigens dat de naoorlogse filmwereld in Polen tot op zekere hoogte door de politieke gebeurtenissen werd bepaald. Tot 1989 ontwikkelde het filmdomein zich in de schaduw van het totalitaire communistische regime en zijn ideologie.⁷⁵ Dit lijkt ook zijn weerslag te hebben gehad, zoals in deze studie zal worden betoogd, op de positie van film in de kunstwereld en de functie die het groteske daarin heeft gespeeld.

In 1945 werd de Poolse filmindustrie genationaliseerd en kwam ze in handen van het communistische staatsapparaat. Vanaf dat moment werd het bestaan van dit peperdure kunst domein uitsluitend door de politieke functie van film gelegitimeerd. In navolging van Lenin beschouwden ook de Poolse communistische beleidsmakers de film als ‘de belangrijkste aller kunsten’⁷⁶ en ook zij koesterden de wens om film voor hun politieke doeleinden in te zetten.

In het eerste decennium na de Tweede Wereldoorlog deden zich twee omslagmomenten voor die doorslaggevend zijn geweest voor filmontwikkelingen in het communistische Polen. Cruciaal was in eerste instantie het invoeren van het stalinistische cultuurbeleid. In de jaren

⁷³ Zie hierover Jerzy Giżycki, “Komiczne male formy” *Kino* 7, 1967. Vergelijk ook een van de eerste essays over het groteske en de Poolse film van Aleksander Jackiewicz, “Groteska heroiczna,” *Kwartalnik Filmowy*, no. 3 (1958).

⁷⁴ Alleen Lech Sokół plaatste enkele kanttekeningen bij de opkomst van dit type film in Polen en deed dat overigens slechts in een van zijn artikelen. Zie Lech Sokół, “Historia i współczesność groteski,” *Dialog*, no. 8 (1970): 100-101. Zijn overwegingen kregen geen vervolg.

⁷⁵ Het communisme wordt in de ideeëngeschiedenis gezien als een concretisering van de socialistische ideologie. Zie Michael A. Riff, *Dictionary of Modern Political Ideologies* (Manchester: Manchester University Press, 1990), 45-60. Het predicaat ‘communistisch’ reserveer ik in deze studie ter aanduiding van de periode waarin Polen door de Communistische Partij werd geregeerd, dat is de periode 1945-1989. Met het predicaat ‘socialistisch’ zal ik daarentegen naar de aan de Sovjet-Unie en de aan de breed begrepen socialistische ideologie ontsproten cultuurvormen, waaronder socialistische film, verwijzen.

⁷⁶ ‘To us, film, of all forms of art, is the most important,’ zou Lenin in februari 1922 tegen één van zijn adviseurs hebben gezegd. Geciteerd in Mira Liehm & Antonín J. Liehm, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945* (Berkeley etc.: University of California Press, 1977), 34. Lenins uitspraak was kennelijk ook emblematisch voor de auteurs van de eerste Engelstalige studie op het gebied van de Oost-Europese film. Lenins dictum gebruikten zij – al dan niet op een ironische wijze – als titel voor hun monografie.

1945-1953 werd de Poolse film tot uitsluitend een propagandamiddel gereduceerd.⁷⁷ Als een gloednieuw verschijnsel maakte toen – ondersteund door het staatsapparaat – de socialistische film een snelle opmars in de Poolse filmcultuur.

Na de dood van Stalin sloeg de sfeer om en begon de politieke censuur te verslappen. De destalinisatieperiode bracht een herschikking van de kunstopvattingen, hetgeen ook een grote invloed had op het domein van de film. Er werd ruimte gemaakt voor afwijkende geluiden binnen het filmveld. Een van de bijeffecten van de politieke ‘dooi’ was dus de hier al genoemde herontdekking van het groteske.

Ook de in de Poolse literatuur toonaangevende romantische traditie bleek snel zijn weerslag te hebben op de poststalinistische film. Het was deze kunsttraditie die door de toenmalige Poolse filmbeschouwing als de belangrijkste werd gewaardeerd en geprezen. Deze tendens was niet alleen in de contemporaine teksten van de kritiek zichtbaar. Tot op de dag van vandaag wordt in de Poolse filmbeschouwing de destalinisatie periode in de jaren vijftig voornamelijk bekeken in het licht van de opkomst van de generatie van de zogenaamde *Poolse School*, haar belangrijkste ‘auteur,’ Andrzej Wajda en de vermeende romantische invloeden.⁷⁸

Dit was tevens de periode waarin Andrzej Kondratiuk als student het filmveld betrad en net als veel van zijn generatiegenoten de groteske literatuur en kunst ontdekte en zich de subversieve procédés eigen heeft gemaakt. Zijn kortfilms – ‘grotesken’ – werden destijds, net als die van Polański, als vernieuwend ervaren en toch vonden maar moeizaam de weg naar de canon. Als gevolg hiervan zijn deze films in de Poolse filmbeschouwing in de marge gebleven.

Retrospectief beschouwd is de groteske film in Polen een frappant verschijnsel: aanwezig en tegelijkertijd aan het zicht onttrokken. Het belang ervan wordt enerzijds breed erkend en beaamd,⁷⁹ maar anderzijds bestaat de groteske film in de Poolse filmgeschiedenissen vrijwel niet. De kennis op dit gebied is versnipperd: in de vorm van verspreide verwijzingen in auteursmonografieën, incidentele, losse opmerkingen in recensies en vooral in teksten over het werk van Kondratiuks generatiegenoten – Roman Polański of Jerzy Skolimowski⁸⁰ – en in publicaties over Kondratiuk zelf. Als ‘a typical Polish feature’ werden de groteske elementen in het werk van Polański bestempeld door Marek Haltof, de auteur van *Polish National Cinema*

⁷⁷ Vanaf 1949 werd het socialistisch realisme als de enige toegestane poëtica ingevoerd. Zie verder hoofdstuk 3, § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

⁷⁸ Zie hierover verder hoofdstuk 3.

⁷⁹ Dit werd ook keer op keer bevestigd in mijn eigen ervaringen en gedachtewisseling met de Poolse vakgenoten naar aanleiding van papers of conferentiebezoeken.

⁸⁰ Ook dit heeft echter nooit tot een meer systematische studie naar groteske poëtica geleid. De beschouwers beperkten zich tot het signaleren van de vermeende verbanden tussen Polański’s films en het werk van de groteske auteurs zoals Gombrowicz of Beckett en Ionesco – de pioniers van het absurd toneel. Zie bijvoorbeeld Mariola Jankun-Dopartowa, *Labirynt Polańskiego* (Kraków: Rabid, 2000). Ewa Mazierska, *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller* (London etc.: Tauris, 2007). Grażyna Stachówna, *Polański od A do Z* (Kraków: Znak, 2002). Voor het Skolimowski-onderzoek zie bijvoorbeeld: Ewa Mazierska, *Jerzy Skolimowski. The Cinema of a Nonconformist* (New York: Berghahn Books, 2010).

(2002). Al kan deze opmerking eenvoudig over het hoofd gezien worden, want hij plaatste die weliswaar stellig, maar toch ook heel timide in een voetnoot.⁸¹ Dit lijkt symptomatisch voor de handelwijze in het omgaan met een traditie waarvan het bestaan niet in twijfel wordt getrokken, maar die toch slechts mondjesmaat wordt geconceptualiseerd. Vermeldenswaard is daarom ook de *Geschiedenis van de Poolse film. Filmmakers, films en context (Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, 2009)* van de hier al genoemde Tadeusz Lubelski. Zijn veelomvattende beschouwing over honderd jaar Poolse filmgeschiedenis is tevens de eerste publicatie die consequent de sporen van de groteske film in Polen in kaart brengt.⁸² Lubelski betoogt bovendien, in het verlengde van de geschiedenis van de groteske literatuur in het poststalinistische Polen, dat ook de groteske film een subversieve functie heeft vervuld.⁸³ Niet onbelangrijk voor deze studie is tevens het feit dat Lubelski – als kenner van het werk van Kondratiuk – deze filmer eveneens een plek in de Poolse groteske film toekent.⁸⁴ Al met al kan men stellen dat dit gebied nog op een eigen monografie zit te wachten.

In deze studie zal ik deze problematische canonisering van de groteske film in het licht van het werk van Andrzej Kondratiuk in kaart brengen, en op die wijze, voor zover mijn onderwerp dit toelaat, een aantal lacunes wegwerken. Het zwaartepunt ligt echter bij de problematische receptie en canonisering van het werk van Andrzej Kondratiuk, hetgeen in het verlengde van het groteskenonderzoek en de daar gesignaleerde receptiepatronen zal worden bestudeerd.

1.3 Het canoniseringsprobleem: methodologische overwegingen

Het moge duidelijk zijn dat de Poolse filmkritiek het niet gemakkelijk vond om Kondratiuk een plek toe te kennen in de nationale cinema. Critici schroomden ook nooit om de problemen die zij ervoeren in confrontatie met zijn werk te signaleren. De klachten over de moeilijkheden die het classificeren, het beschrijven en het interpreteren met zich mee leek te brengen, werden door de critici vaak expliciet verwoord, en dat al vanaf de eerste films die Kondratiuk in de jaren zestig maakte. ‘Het is moeilijk om over dit werk te schrijven,’ zuchtte een criticus in 1970 vlak na de première van de film die tegenwoordig, in het Kondratiukonderzoek, als diens meest conventionele film wordt gezien: het debuut *DZIURA W ZIEMI* (A HOLE IN THE GROUND) uit 1970. ‘Alle traditionele beoordelingscriteria blijken nutteloos in confrontatie met dit werk,’ schreef een andere criticus naar aanleiding van het bij nader inzien toch ook weer niet zo heel conventionele debuut.⁸⁵ Zijn werk werd geregeld als ‘moeilijk,’ ‘onbepaald,’ ‘onleesbaar,’ ‘onconventioneel,’ ‘uniek,’ ‘eigenaardig,’ ‘excentriek’ bestempeld, net zo vaak ook als ‘apart,’ ‘weerbarstig’ en niet in de laatste plaats ‘grotesk.’

⁸¹ Zie Marek Haltof, *Polish National Cinema* (New York: Berghahn Books, 2002), 109n191.

⁸² Zie Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, mity, konteksty* (Kraków: Videograf II, 2009), 228, 311-316, 463-467, 566.

⁸³ Zie Ibid., 463.

⁸⁴ Ibid., 311-321.

⁸⁵ “Między produkcyjniakiem a nową falą,” *Ekran* 26, 1970.

Het onderbrengingsprobleem, de grilligheid van dit werk, zorgde er regelmatig voor dat de critici het etiket ‘grotesk’ in de mond namen, hetzij, zoals een van de voornaamste groteskenonderzoekers Geoffrey G. Harpham eens opmerkte, omdat dit begrip ‘accommodates the things left over when categories of language are exhausted,’⁸⁶ hetzij omdat zij de confrontatie met dit werk als grotesk hebben ervaren.

Na het voorafgaande zal het geen verbazing wekken dat ook de onderhavige studie binnen het groteskenonderzoek vorm heeft gekregen, maar niet of toch althans niet alleen omdat de films van Andrzej Kondratiuk veelvuldig ‘grotesk’ werden genoemd en ook niet alleen omdat in het naoorlogse Polen deze term als een kritische categorie (komend vanuit en vooral gebruikt in het veld van de literatuur) een grote rol heeft gespeeld. Ik kies voor het groteskenonderzoek als kader om meer omvattende redenen. Op grond van de eerste blik op de receptie van deze kunstenaar zijn er goed de patronen te herkennen die voor de receptie van groteske kunst karakteristiek zijn. De wisselende waarderingen, de tegengestelde oordeelsvorming, de ordeningsproblemen, de tekenen van onzekerheid en verwarring, de radicale wendingen en de verwarrende verschuivingen in de toonzetting van de kritiek – al dit soort problemen, die ook kenmerkend zijn voor de ontvangst van het werk van Andrzej Kondratiuk in Polen in de periode 1959-2009, worden door groteskenonderzoekers al geruime tijd bestudeerd en geanalyseerd.⁸⁷ Dit onderzoeksgebied biedt daarom mijns inziens een geschikt kader om de receptie- en waarderingsgeschiedenis van Kondratiuks werk te onderzoeken.

Het probleem van de moeizame canonisering is geen onbekend verschijnsel in het groteskenonderzoek. Het werd al door Michail Bachtin in het hart van zijn beschouwing over het groteske geplaatst, toen hij het groteske kunstobject tot de antithese verklaarde van al wat geaccepteerd, geconventionaliseerd, gecanoniseerd is. Het groteske is ‘noncanonical by its very nature,’⁸⁸ concludeerde Bachtin. Het groteske receptieproces stabiliseert nooit,⁸⁹ het dient zich aan als een voortdurend onderbroken proces waarvan de dynamiek door plotselinge stagnaties of kantelende, wisselende, onsamenhangende interpretaties wordt bepaald, door de herschikking van waardering en hernemingen van oordelen.⁹⁰ Denk hier aan het voorbeeld van Kondratiuks televisiefilm waarvan de receptie binnen veertig jaar zo radicaal kantelde: van onzin naar canon. Hiertegen kan natuurlijk ingebracht worden dat de kunstreceptie überhaupt nooit soepel verloopt en dat er altijd dit soort ongerijmdheden plaatsvinden. Dit wordt in het

⁸⁶ Zie Geoffrey G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1982), 3.

⁸⁷ Zie onder meer Kris Humbeeck, “Kleine apocalyps. Boons gevecht met de stoommachine,” *Restant* 17, no. 4 (1989): 323-570. Annie van den Oever, *<Fritzi> en het groteske* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2003). ———, *Het leven zelf* (Antwerpen: Wever & Bergh, 2007). Christine Palm, *Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern* (Uppsala: Academiae Ubsaliensis, 1983).

⁸⁸ Michail M. Bachtin, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 30.

⁸⁹ Harpham, *On the Grotesque*, 14.

⁹⁰ *Ibid.*, 178-179.

groteskenonderzoek ook wel erkend, met dit verschil dat het groteske wordt gezien als een extreem geval van wat kunst in het algemeen bewerkstelligt: een aanzetten tot het verbinden van ongerijmdheden. Menig oeuvre waarvan de receptie dit soort canoniseringsproblemen vertoonde werd in het groteskenonderzoek bestudeerd.⁹¹

Over de problematische aard van het ‘non-canonical,’ het afwijkende, atypische, aberrante groteske kunstobject heerst binnen het groteskenonderzoek een algemene consensus. Het wordt altijd als een mengvorm of ‘monstrum’ beschreven, een radicale afwijking van wat de (kunst)regels en conventies (op een gegeven historisch moment) voorschrijven. Het weerstaat telkens alle pogingen tot inpassing in de heersende denkkaders. Maar bovenal: het desoriënteert, temeer omdat de beschouwers van dit type kunst nooit gewaarschuwd zijn en onvoldoende voorbereid zijn op de confrontatie met het groteske, waardoor plotseling ‘die Kategorien unser Weltorientierung versagen,’⁹² zoals Kayser in zijn conclusies schreef. Deze problematische, want basale verstoring van onze denkkaders en kennisstructuren in de confrontatie met het groteske kunstwerk, heeft in de laatste decennia veel aandacht gekregen binnen het cognitief georiënteerde kunst- en literatuuronderzoek. Reuven Tsur heeft de verstoring en desoriënterende werking van onder meer groteske kunst al in de jaren negentig in het kader van zijn *cognitive poetics* bestudeerd.⁹³ Ook cultuurfilosoof en filmkundige Noël Carroll leverde in 2003 een interessante bijdrage aan dit debat door de cognitieve en emotionele verstoring van het groteske op het gebied van de visuele kunsten te problematiseren.⁹⁴ Alle denkers wijzen vooral op de gedesoriënteerde, tegenstrijdige reacties die groteske kunstwerken oproepen bij de beschouwers.

De relevantie van de gekozen invalshoek schuilt overigens niet alleen in de toegespitste blik op het groteske en de groteske werking van dit oeuvre. De receptie ontvouwt zich in een uiterst complexe context, wat grote gevolgen heeft voor de betekenisgeving aan en de waardering voor dit werk. De groteske receptiepatronen worden daarom in wisselwerking met de historische context bestudeerd – een context waarin de kritiek zo veel moeite leek te hebben met deze filmer en zijn grillige oeuvre.

Het groteskenonderzoek leert ons – verrassend genoeg – dat, hoewel de studie van het groteske een marginaal probleem in het centrum van de aandacht lijkt te plaatsen, het kijken naar dit marginale verschijnsel veel kennis oplevert over de context waarin het groteske zich

⁹¹ Om slechts enkele voorbeelden te noemen: zie het Boononderzoek zoals dat door Kris Humbeek op de kaart is gezet en navolging kreeg in het werk van Annie van den Oever. Zie dan ook haar voorbeeld van het receptieonderzoek in het licht van het groteske van F. Harmsen van Beek. Daarnaast dient zich ook het onderzoek naar Morgenstern als voorbeeld.

⁹² Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960), 137.

⁹³ Zie hiervoor zijn standaardwerk Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Amsterdam etc.: North-Holland, 1992).

⁹⁴ Noël Carroll, “The Grotesque Today. Preliminary Notes Toward a Taxonomy,” in *Modern Art and the Grotesque* (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2003), 291-311.

manifesteert. Ook mijn onderzoek licht iets van dit marginale verschijnsel op door te kijken naar het groteske werk van Andrzej Kondratiuk. Bovendien bestudeert het de Poolse naoorlogse context waarin Kondratiuks groteske werk in de marge werd weggezet en op afstand werd gehouden als onsamenvattend, atypisch en onconventioneel. Kijken naar het vreemde levert, zoals door Harpham betoogd, niet alleen kennis op over dat wat als exceptioneel en marginaal wordt gezien, maar stelt evenzeer in staat de centrale ideeën, concepten, conventies en normen die het marginaliseren hebben bevorderd te reconstrueren. Harpham stelde dat het groteske object, dat altijd als afwijkend ten opzichte van de heersende interpretatiestrategieën en opvattingen over de kunst wordt gezien, juist als katalysator kan worden opgevat, om niet alleen de kennis van de specifieke (groteske) kunstervaring te doen oplichten, maar ook de wisselende veronderstellingen en opvattingen waarmee op een gegeven historisch moment naar de kunst wordt gekeken bloot te leggen:

The grotesque provides a model for a kind of argument that takes the exceptional or marginal, rather than the merely conventional, as the type. We can by the logic of this approach, infer the conventions of, for example, the novel better from such fringe works as *Tristram Shandy*, *Alice's Adventures in Wonderland*, and *Ulysses* than we can from *The Scarlet Letter*, *Henry Esmond*, or *A Farewell to Arms*. That all the marginal-typical, thought-enlarging examples are rich in grotesquerie should be no surprise. For, as Wind says at the conclusion of his discussion of Raphael, "Both logically and causally the exceptional is crucial, because it introduces (however strange it may sound) the more comprehensive category."⁹⁵

Zo redeneert ook Reuven Tsur die vanuit het cognitief perspectief de veranderingen in de cultuur bestudeert. Ook voor hem vormt het groteske kunstwerk een katalysator waarmee het cognitieve aanpassingsvermogen getoetst kan worden. Ook bij hem resoneert de veronderstelling dat het 'exceptionele cruciaal' is om de cognitieve routines en de veranderingen bloot te leggen.

De logica van deze aanpak heeft ook dit boek vorm gegeven. Gezien het feit dat Kondratiuk een exceptionele-marginale positie in de Poolse film in de periode 1959-2009 inneemt, zal dit onderzoek tevens kennis bijdragen aan de ideeën en opvattingen die deze vijftig jaar durende roerige geschiedenis van de Poolse film hebben geholpen te concretiseren, een geschiedenis waarin dat oeuvre een aparte plek heeft. De reconstructie van dit historisch perspectief lijkt des te interessanter, waar het om de breukmomenten in de geschiedenis van Polen gaat, zoals de periode van destalinisatie of de verandering na het jaar 1989. In beide tijdperken – het communistische en het postcommunistische – is Kondratiuks werk op een aparte plek gezet.

⁹⁵ Het citaat is van Edgard Wind die Harpham als een belangrijke bouwsteen van zijn argumentatie aanhaalt. Zie Harpham, *On the Grotesque*, 22. Zie ook het voorwoord tot de nieuwe uitgave van Harphams studie Geoffrey G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Aurora: The Davies Group, 2006), xix.

Binnen de kaders van het groteskenonderzoek zal ik nader uiteenzetten hoe het ‘aparte’ werk van Andrzej Kondratiuk zich als afwijkend heeft gemanifesteerd en een marginale en exceptionele, positie verwierf in de naoorlogse Poolse film, zowel in de communistische periode als daarna. Ook zal ik in kaart brengen hoe dit werk met uiteenlopende, doorgaans marginaliserende etiketten (waaronder de noemer ‘grotesk’) geormerkt werd. Tegelijkertijd, aangezien dit type probleem bekend is in het groteskenonderzoek, zoals aan de hand van Harphams benadering kort werd uiteengezet, bieden deze beschrijving en analyse van de receptie van het werk van Kondratiuk ook de mogelijkheid om de veronderstellingen en verwachtingen bloot te leggen die kijkers, en vooral professionele kijkers, c.q. de critici en toenmalige communistische beleidsmakers erop nahielden ten aanzien van film. Op die wijze biedt mijn onderzoek ook inzichten in de ontwikkelingen van het filmische veld in de periode 1959-2009.

De verwachting, op basis van bestaand groteskenonderzoek, is tweeledig. Enerzijds verwacht ik dat de hier kort genoemde (en straks nader in de volle breedte te beschouwen) receptieproblemen terug te voeren zijn op fundamentele waarnemingsproblemen die in het bijzonder door groteske kunst veroorzaakt worden. Anderzijds veronderstel ik dat Kondratiuk met zijn werk ook op dergelijke verstoringen aanstuurde en dat dit in wisselwerking met de Poolse culturele en politieke context plaatsvond. Ik neem daarom aan dat zijn werk botste met de poëtische en ideologische opvattingen die in de Poolse context in de periode 1959-2009 de boventoon voerden, hetgeen de wispelturige receptiegeschiedenis zou kunnen verklaren. Dit onderzoek wil aannemelijk maken dat in de confrontatie met dit werk alle pogingen tot betekenisgeving en waardering om de twee bovengenoemde redenen niet anders dan extreem onstabiel konden zijn.

Die twee gedachtesporen waarin enerzijds het probleem van de desoriënterende waarneming van Kondratiuks oeuvre wordt belicht en anderzijds de wisselwerking van deze ervaring met de concrete historische Poolse context en de veronderstellingen die historische beschouwers van dit werk erop na hielden ten aanzien van kunst, film of breder ten aanzien van de werkelijkheid die zij in de kunst hoopten terug te vinden, komen in mijn studie naar Kondratiuks werk steeds terug. Beide zijn bepalend geweest voor het formuleren van de probleem- en doelstelling van dit onderzoek

1.4 Probleemstelling en aanpak

Nu duidelijk is geworden binnen welk denkkader de problematische receptie en canonisering van het werk van Andrzej Kondratiuk zullen worden behandeld, wil ik de hoofdvraag van dit onderzoek preciseren. Dit onderzoek stelt zich ten doel antwoord te geven op de vraag waarom Kondratiuks werk keer op keer als marginaal, als ‘apart’ door de Poolse filmkritiek werd ontvangen en zich moeizaam liet canoniseren en hoe deze receptieproblemen kunnen worden verklaard in het licht van de veronderstelde groteske ervaring die dit werk telkens teweegbracht.

Dit probleem zal ik onderzoeken door de reacties van de Poolse filmkritiek te bestuderen en de patronen van verwarring en de omslagmomenten in de receptie te analyseren. Om de problematische relatie tussen Kondratiuks werk en het Poolse filmveld te verhelderen, benader ik deze vraag vanuit twee perspectieven:

- 1) in termen van de veronderstelde botsing tussen dit werk en de historische contextgebonden interpretatiepraktijken
- 2) in termen van de veronderstelde specifieke groteske desoriëntatie en cognitieve verstoring die de receptie van dit werk telkens lijken te begeleiden.

De indruk dat de receptieproblemen en moeizame canonisering vanaf het begin kenmerkend waren voor Kondratiuks werk, zette mij aan tot een onderzoek naar de receptiegeschiedenis waarin deze aspecten in de opeenvolgende canoniseringsfases aanwezig zouden moeten zijn. Met deze sterk historisch georiënteerde blik zal ik daarom alle segmenten van de kritiek doornemen en de weg van Kondratiuks werk naar de ‘aparte’ plek in de canon trachten te reconstrueren. Aan deze beschouwing zijn de drie opeenvolgende hoofdstukken gewijd: hoofdstukken 4, 5 en 6. Ik zal daarin de receptie van Kondratiuks werk aan de hand van drie institutionele posities die dit werk innam bespreken: 1) het begin van zijn carrière binnen de marginale sector van de toenmalige filmindustrie: televisie- en kortfilms (1960-1967) en tevens de opkomst van Kondratiuk (als aparte filmer, maker van ‘grotesken’) in het filmveld in de jaren zestig (1960-1967); 2) het begin van zijn carrière als speelfilmmaker (1968-1983); 3) de opkomst van Kondratiuk als een privé-filmmaker (1984-heden) en de canonisering van zijn werk als ‘apart.’ Op die manier kijk ik naar de veranderende positie van Kondratiuk binnen de Poolse film en naar de voortgang van het canoniseringsproces, de momenten van omslag en de moeilijkheden die zich erin voordeden.

Tegelijkertijd, in het licht van de verwachtingen uit het groteskenonderzoek, zal ik de relatie tussen de specifieke receptiepatronen en de veronderstelde cognitieve desoriëntatie waarin de groteske ervaring wortelt problematiseren. Dit houdt in dat in de reacties van de kritiek telkens naar sporen van verwarring, onzekerheid, twijfel, extreme tegenspraak wordt gezocht. Ook Kondratiuks poëtische keuzes worden in termen van de versturende groteske werking bekeken.

De vraag die ik me stel is hoe de critici zich tegen deze desoriëntatie een houding aangemeten hebben en wat hun oplossingsstrategieën waren. Hoe zij, ondanks de verwarring toch een poging waagden Kondratiuks werk te beschouwen en in de Poolse filmtraditie – al dan niet als ‘apart’ – in te passen? Hoe vingen zij de desoriëntatie die zij ondervonden op en binnen welke interpretatiepraktijken, maar ook binnen welke contextgebonden beperkingen?

Dit onderzoek heeft vorm gekregen als een receptieonderzoek, waarin de historische reacties van de Poolse filmkritiek en hun interpretatiestrategieën onder de loep zijn genomen. Er werd gepoogd zo uitputtend mogelijk archiefonderzoek te verrichten om een zo compleet

mogelijk receptiebestand aan te leggen. Omdat een soortgelijk historisch onderzoek naar de receptie van Kondratiuks werk nooit eerder is ondernomen, wil ik hier even stilstaan bij de bronnen.

1.5 Bronnen & archiefonderzoek

De historische en filmesthetische dynamiek van dit onderzoek worden gevormd door de unieke samenstelling van bronnen. In deze paragraaf licht ik beide typen bronnen toe die de basis voor mijn analyses vormden: het historisch receptiemateriaal en het filmmateriaal.

1.5.1 Receptiemateriaal

Tot dusver werd in het Kondratiukonderzoek geen systematisch gebruik gemaakt van de receptiebronnen. Voor deze studie was ik daarom genoodzaakt het receptiemateriaal zelf te verzamelen en te inventariseren. Ook de officiële beleidsdocumenten met betrekking tot de productie van Kondratiuks films werden hiervoor niet eerder door onderzoekers aangehaald. Archiefonderzoek, noodzakelijk voor het samenstellen van een corpus van receptiebronnen was dus een essentiële voorwaarde voor het realiseren van deze studie.

Ik heb het archiefonderzoek in twee fases uitgevoerd: ik bezocht eerst, in 2005, het Nationale Filmarchief⁹⁶ en het Archief van de Nieuwe Documenten⁹⁷ in Warschau. Vervolgens kreeg ik in 2006 toestemming om het televisiearchief te bezoeken, beter bekend als het Documentatiecentrum en TV-Programma-archief,⁹⁸ gevestigd in het hoofdgebouw van de Poolse publieke omroep, eveneens in Warschau.⁹⁹

Ik heb kennis genomen van een groot aantal publicaties in dag- en weekbladen en van vrijwel alles wat in de afgelopen vijf decennia naar aanleiding van het werk van Kondratiuk in de gespecialiseerde filmers is verschenen. Dit leverde een groot bestand op van recensies, polemieken, essays, artikelen en persberichten, alsook een bestand van meer op de persoon van de regisseur gerichte teksten, zoals interviews met hem en zijn vrouw en met de producent van zijn postcommunistische films, Iga Cembrzyńska.¹⁰⁰

Voor de dataverzameling was in eerste instantie de knipselcollectie van het Nationale Filmarchief (FN) van belang. Ik kon hier gebruik maken van dossiers met knipsels betreffende elf films van Andrzej Kondratiuk.¹⁰¹ Deze dossiers gaven een beeld van wat de dag- en weekbladen gedurende de periode 1970 – 2002 zoal schreven met betrekking tot Kondratiuks

⁹⁶ Filмотека Народова, hierna afgekort tot het FN.

⁹⁷ Archiwum Akt Nowych, verder afgekort tot het AAN.

⁹⁸ Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych, hierna afgekort als ODiZP.

⁹⁹ Telewizja Polska SA, voortaan alle referenties afgekort tot TVP.

¹⁰⁰ Zie verder Bijlage 1.

¹⁰¹ Het FN biedt knipseldossiers aan, gesorteerd per regisseur en per titel. Voor alle geraadpleegde dossiers zie Bijlage 1.

werk, in de vorm van een representatief bestand van meer dan driehonderd publicaties. Dit bestand kon ik vervolgens nog aanvullen met de meer recente artikelen die in de periode 2002 – 2009 in de belangrijkste Poolse dag- en weekbladen (*Gazeta Wyborcza*, *Rzeczpospolita*, *Dziennik*, *Życie Warszawy*, *Polityka*, *Wprost*, *Przegląd* e.a.) verschenen. Hiervoor heb ik vooral de digitale archieven van deze bladen geraadpleegd. Daarnaast heb ik de belangrijkste filmtijdschriften (o.a. *Ekran*, *Film*, *Kino*, *Kwartalnik Filmowy*) uit de periode 1959 – 2009 doorgenomen. De daarin gepubliceerde discussies en referaten waarin Kondratiuks werk ter discussie werd gesteld zijn eveneens aan mijn knipselbestand toegevoegd.

Uiteraard heb ik ook de academische publicaties over Kondratiuk bestudeerd. Het betrof hier alleen postcommunistische filmliteratuur, want pas in de jaren negentig werd het werk van Andrzej Kondratiuk door de academische beschouwers ontdekt. Aan het eind van dit boek voeg ik een bibliografie toe waarin de geraadpleegde bronnen, geïnventariseerd per filmtitel, worden opgesomd.

Naast het verzamelen van de teksten van de kritiek, heb ik ook geprobeerd de hand te leggen op de officiële beoordelingsstukken, notulen van commissiezittingen of documenten van het censurambt, met andere woorden: op alle mogelijke documenten afkomstig van het communistische staatsapparaat, waarvan de activiteiten voor de filmproductie in Polen tot 1989 in hoge mate bepalend zijn geweest. Hiervoor heb ik in het Archief van de Nieuwe Documenten (AAN) de dossiers van de toenmalige communistische culturele instellingen doorgenomen.¹⁰² Het onderzoek leverde helaas minder op dan ik ervan had verwacht. De documenten van deze instanties lijken zeer onvolledig bewaard te zijn gebleven. Ook het zoeken naar specifieke documenten met betrekking tot concrete films van Kondratiuk, die voor mijn onderzoek interessant konden zijn, was een lastige klus vanwege het gebrek aan gedetailleerde catalogi bij het AAN. De dossiers bleken een dwarsdoorsnede te bevatten van verschillende typen documenten, met betrekking tot verschillende films, procedures en richtlijnen. Het was min of meer bij toeval dat deze zoektocht toch een aantal documenten opleverde die betrekking hadden op besluiten betreffende *A HOLE IN THE GROUND*, Kondratiuks bioscoopdebuut uit 1970. Ook in het Documentatiecentrum en TV-Programma-archief (ODiZP) heb ik naar soortgelijke documentatie gezocht. Daar trof ik slechts één dossier aan met daarin beoordelingsgegevens met betrekking tot de televisiefilm uit 1982, *GWIEZDNY PYŁ* (*STARDUST*).

Van alle geraadpleegde archieven had het Nationale Filmarchief op de meest overzichtelijke manier archiefstukken op dit gebied verzameld. Daar kon ik moeiteloos notulen van de beoordelingscommissies met betrekking tot de vijf bioscoopfilms die Kondratiuk in de periode tussen 1970 en 1984 maakte, raadplegen. Helaas ontbraken de bijbehorende bijlagen en correspondentiestukken, waardoor de specifieke censuur- of distributierichtlijnen, die vaak slechts via interne correspondentie werden behandeld, niet aan het licht kwamen.

¹⁰² Het waren dossiers van het Hoofdcomité van de Cinematografie (NZK), hoofdkantoor van de censuur (het GUKPPiW) en van het Ministerie van Cultuur en Kunst (MKiS). Zie Bijlage 1.

Desalniettemin geven de gevonden notulen een goed inzicht in de beoordelingspraktijk gedurende de communistische periode. Tegelijkertijd kon ik op grond van deze notulen de eerste indrukken en evaluaties waar de besloten vertoning van een aantal films van Kondratiuk aanleiding toe gaf reconstrueren, wat een waardevolle aanvulling vormt voor de analyse van de in de pers verwoorde opinies.

Tenslotte heb ik ook overwogen Andrzej Kondratiuk in het kader van deze studie te interviewen. Helaas bleek het al snel onmogelijk de filmmaker te benaderen, vanwege zijn gezondheidstoestand. Dit - onbetwistbare - gemis probeer ik zoveel mogelijk te compenseren door gebruik te maken van bestaande interviews met Kondratiuk en met mensen uit zijn omgeving. Ik zal vooral gebruik maken van vier uitvoerige interviews die hij in het verleden heeft gegeven, en waarvan grote delen zijn gepubliceerd: in 1986 door Anna Kot,¹⁰³ in 1996 door Barbara Rybałtowska¹⁰⁴ en 1997 door Jacek Nowakowski¹⁰⁵ en in 2003 door Maciej Łuczak.¹⁰⁶ Daarnaast maak ik natuurlijk ook gebruik van de interviews, zoals hiervoor gemeld, die in de pers zijn verschenen.

1.5.2 Filmmateriaal

Andrzej Kondratiuk heeft in de periode tussen 1956 en 2007 een omvangrijk en van veelzijdige talenten getuigend oeuvre opgebouwd.¹⁰⁷ Naast een reeks korte filmvormen – academiefilms, fictie en documentaires, televisiefilms (serie, speelfilms, verborgen camera opnames), bioscoopjournaals, animatiefilms, heeft Kondratiuk acht speelfilms gemaakt die in de bioscooproulatie terecht zijn gekomen en zeven speelfilms die als televisiefilms werden uitgezonden. Ook is Kondratiuk betrokken geweest bij een aantal theaterprojecten (voor het podium en voor tv) maar deze blijven in dit onderzoek verder buiten beschouwing, mede omdat hierover onvoldoende receptiemateriaal hierover beschikbaar is.

Kondratiuks (filmgerelateerde) werk beperkte zich nooit enkel tot regisseren en dat moet misschien hier ook duidelijk worden gemarkeerd. Hij schreef meestal alle scenario's voor zijn films (soms in samenwerking met bevriende acteurs of andere filmmakers). Hij ontwierp veelvoudig en maakte eigenhandig decors, kostuums en *props*. Soms schreef hij ook de muzikscore voor zijn films en hij stond ook regelmatig zowel voor, als achter de camera. Vanwege deze veelzijdigheid werd Andrzej Kondratiuk in 1991 door Patrick Robertson uitgekozen tot 'the

¹⁰³ Zie Krzysztof Krubski, Marek Miller e. a., *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998).

¹⁰⁴ Zie Barbara Rybałtowska, *Iga Cembrzyńska: sama i w duecie* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, 1997).

¹⁰⁵ Zie Nowakowski, *Filmowa twórczość*.

¹⁰⁶ Zie Maciej Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi hydrozagadkę* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004).

¹⁰⁷ Voor titels en filmografische gegevens zie Bijlage 2.

most versatile film-maker¹⁰⁸ van de wereld. Deze onderscheiding had Kondratiuk aan zijn hier al genoemde privé-productie, *THE FOUR SEASONS*, uit 1984 te danken, waarin hij bijna alle *credits* op zijn naam nam en hiermee de toenmalige recordhouder, volgens Robertsons' berekeningen – niemand minder dan Charlie Chaplin – versloeg.¹⁰⁹ Hoe dan ook, het is belangrijk om de zelfstandigheid van Kondratiuk te schetsen, want het was niet gemakkelijk deze positie te behouden binnen de Poolse film die tussen 1945 en 1989 aan het staatsapparaat werd onderworpen.

In dit onderzoek zal ik veel aandacht aan Kondratiuks kortfilms uit de jaren zestig besteden. Deze kortfilms, vaak als 'grotesken' bestempeld, werden tot nu toe zelden besproken in het Kondratiukonderzoek en vaak, zoals eerder aangestipt, als 'onrijp' bestempeld.

Daarnaast schenk ik veel aandacht aan de twee films waarmee Kondratiuk zijn lange speelfilmcarrière begon: de debuutfilm *A HOLE IN THE GROUND* (1970) en de televisiefilm *HYDRO-RIDDLE* (1971). In het geval van die eerste film was de hoeveelheid receptiemateriaal (zoals hierboven aangegeven) doorslaggevend om hieraan uitvoerig aandacht te schenken. De keuze voor de tweede film had te maken met de hier al uitvoerig besproken radicale omslag in de receptie tussen 1971 en 2009.

Bovendien belicht ik uitvoerig de zogenaamde 'privé-films' van Kondratiuk, die vooral door de academische kritiek breed werden gereciperd en geïnterpreteerd.

Andere films komen minder uitvoerig aan bod, maar om toch een beeld te krijgen van Kondratiuks carrière, zal ik de meeste filmproducties summier behandelen. Naast de bestaande films schenk ik soms aandacht aan projecten waaraan Kondratiuk heeft gewerkt, maar die uiteindelijk door de institutionele spanningen en censuur nooit zijn gerealiseerd. De tekstuele restanten van die nooit gemaakte films (scenario's, synopsis, goed- en afkeuringsbrieven et cetera) die ik in het FN heb geraadpleegd, laten nog een facet van de communistische filmindustrie zien. Zij onthullen welke beperkingen het aan de staatscontrole onderworpen filmmaken met zich meebracht.

Voor een filmonderzoeker is het altijd belangrijk om de filmbeelden met eigen ogen en het liefst op groot formaat, vooral als het om een bioscoopfilm gaat, te kunnen zien. Dat levert een verscherpte blik op de esthetische werking van de onderzochte films en helpt de (historische) kijkervaring te reconstrueren: de inwerking van de beelden op onze waarneming hangt nauw samen met de grootte van het beeld en van de vertonings situatie (donker, bioscoop). Dit laatste punt is overigens van groot belang bij het bestuderen van het groteske in film. In het filmonderzoek dat toegespitst is op het ontregelen van de waarneming wordt vaker betoogd dat

¹⁰⁸ Patrick Robertson, "Andrzej Kondratiuk: the Most Versatile Film-Maker," in *The Guinness Book of Movie Facts & Feats* (New York: Abbeville Press, 1991), 123.

¹⁰⁹ ———, "Charlie Chaplin: the Most Versatile Film-Maker," in *Movie Facts and Feats. A Guinness Record Book* (New York: Sterling, 1980), 99.

close-ups en overdreven vergrotingen op zichzelf veelal als grotesk en sterk desoriënterend te noemen zijn.¹¹⁰

De komst van moderne technologieën en de mogelijkheid om de beelden op een willekeurig moment terug te kunnen zien, maakte dit onderzoek mogelijk en verscherpte mijn inzicht in de (groteske) poëtica – van voor de komst van de video – van de films van Andrzej Kondratiuk. Tegelijkertijd besef ik dat mijn voorgangers – van voor de komst van de video – vaak onvoldoende toegang hadden tot beeldmateriaal, waardoor er ook weinig aandacht werd besteed aan de formele, filmische aspecten van dit oeuvre. Het Kondratiukonderzoek dreef mede daarom waarschijnlijk voornamelijk op de interpretatie van zijn werk.

Desondanks blijft Kondratiuks werk zeer beperkt beschikbaar, wat voor dit onderzoek dan ook aanvankelijk problematisch was. Niet van al zijn films worden kopieën in het FN bewaard. Er zijn bovendien maar drie van zijn films op DVD uitgebracht en slechts twee op video. De populariteit van deze regisseur onder de televisiekijkers heeft mij in dit geval bijzonder geholpen. Mede dankzij de Poolse publieke omroep en twee particuliere themakanalen, *Ale Kino* en *Kino Polska*, die veel van Kondratiuks films in hun programma's opnamen, heb ik vrijwel het complete op video opgenomen beeldmateriaal kunnen bestuderen – van zijn studentenfilms tot zijn laatste film, de in 2007 slechts op televisie en op een aantal filmfestivals vertoonde film, *PAMIĘTNIK ANDRZEJA KONDRATIUKA (ANDRZEJ KONDRATIUKS DIARY)*.¹¹¹

Aan het eind van deze studie voeg ik ook een filmografische bijlage toe. Alle films van Kondratiuk worden daarin genoemd, ook de nooit gerealiseerde projecten. De films worden in chronologische volgorde opgenomen, onderverdeeld in de afzonderlijke productieteamen waarmee Kondratiuk samenwerkte, totdat hij privé-producent werd.

Wat de weergave van titels in dit boek betreft, geef ik de voorkeur aan de Engelse vertaling. Om de mogelijke naamverwarring te vermijden, houd ik mij aan de (voor zover beschikbaar) door (festival)distributeurs en (online) filmarchieven gebruikte Engelse titels. Hiervoor raadpleeg ik in de meeste gevallen The Internet Movie Database (IMDb). In het geval van het ontbreken van een bepaalde film in deze database, of het ontbreken van de Engelse titel, zal ik mijn eigen vertaling hanteren, voor de consistentie ook in het Engels.

¹¹⁰ Zie hierover bijvoorbeeld Annie van den Oever, *Sensitizing the Viewer. The Impact of New Techniques and the Art Experience* (Groningen & Amsterdam: University of Groningen, Amsterdam University Press etc., 2011). Ook de standaardteksten van Sergej Eisenstein moeten hier genoemd worden waarin ook de inwerking van *close-ups* en extreme *close-ups* op de kijkers werd uiteengezet: Sergej M. Eisenstein, "The Montage of Attractions (1923)," in *The Eisenstein Reader* (London: British Film Institute, 1998). ———, "The Montage of Film Attractions (1924)," in *The Eisenstein Reader* (London: British Film Institute, 1998). Zie hierover verder ook hoofdstuk 2 en 7.

¹¹¹ Inmiddels is raadplegen van die films iets gemakkelijker. De meeste films van Kondratiuk worden door zijn fans op videocommunity websites zoals youtube.com gezet en zijn hierdoor rechtstreeks op elk willekeurig moment online raadpleegbaar.

1.6 Positionering in het filmonderzoek

Zoals in § 1.1. al is aangestipt is het werk van Kondratiuk in Polen, vooral sinds 1990 door filmonderzoekers intensief bestudeerd.¹¹² Belangrijkste voortrekkers waren de al eerder genoemde filmkundigen Tadeusz Lubelski (werkzaam aan de Jagiellonische Universiteit van Kraków) en Marek Hendrykowski (Universiteit van Poznań). Daarnaast dienen hier nog twee andere namen genoemd te worden: die van Jacek Nowakowski (Universiteit van Poznań) en van Natasza Korczarowska (Universiteit van Łódź). Beiden promoveerden op onderzoek naar Kondratiuks werk, respectievelijk in 1998 en 2003. Van het werk van deze voorgangers heb ik voor mijn onderzoek ruimschoots gebruik kunnen maken. Zij hebben immers als eersten de kennis over Kondratiuks oeuvre vergaard, en in zekere zin ook geordend: door de erin terugkerende stilistische keuzes te beschrijven (Lubelski, Hendrykowski en Nowakowski), door de verhaalvorm in het werk te ontleden (Nowakowski) of door het werk van een mythische en symbolische duiding te voorzien (Korczarowska en Nowakowski). Zij hebben mij de weg gewezen naar de vraagstukken waarmee Kondratiuks films de beschouwers confronteren.

Dankzij het werk van deze onderzoekers is Kondratiuks oeuvre op de kaart van de Poolse filmgeschiedenis gezet en werden zijn films ook in de academische curricula opgenomen. Het feit dat Kondratiuk in de Poolse filmbeschouwing geregeld als één van de belangrijkste en meest opmerkelijke ‘filmauteurs’ werd voorgesteld bezorgde hem veel prestige en bepaalde ook de koers van de receptie in de jaren negentig. De auteursbenadering resoneert daarom in de meeste publicaties over Kondratiuks werk. Dit hoeft in zoverre weer niet te verbazen, want ook de pioniers van het Kondratiukonderzoek, Hendrykowski en Lubelski, hebben aan het probleem van de ‘auteur’ in hun andere publicaties regelmatig aandacht geschonken. Het is bovendien een van de meest gangbare paradigma’s binnen de filmbeschouwing.

Zoals gezegd is de auteursbenadering van doorslaggevend belang geweest voor de herwaardering en – voor zover er hier sprake van is – de canonisering van Kondratiuks werk in Polen. En toch bood dit soort auteursonderzoek, zoals in deze studie zal worden betoogd, weinig inzicht in de problemen die zich bij de receptie van dit werk telkens voordeden. Kondratiuk werd in de filmbeschouwing als een ‘auteur’ omarmd, maar zijn positie werd niet als ‘problematisch’ gezien, eerder als ‘apart.’ Voor vragen over de precieze betekenis van dit etiket, of over de inpasbaarheid van het oeuvre binnen de Poolse (film)traditie, bood de benadering weinig ruimte. Omdat de nadruk lag op het bewerkstelligen van de canonisering van dit werk, neigde men er eerder toe de receptieproblemen te verzwijgen of glad te strijken dan ze te onderzoeken.

De door mij gekozen invalshoek draagt bij aan de ontwikkeling van een nieuwe kijk op dit werk en op deze filmmaker door juist wel de receptieproblematiek centraal te stellen en te onderzoeken – een problematiek die tot nu toe in het onderzoek slechts zijdelings werd

¹¹² Zie verder in hoofdstuk 6, § 6.2.1 “Orkestratie en academische publicaties.”

aangeroerd. Dit impliceert dat ik slechts tot op zekere hoogte op de studies van mijn voorgangers zal kunnen voortbouwen; de academische beschouwingen over Kondratiuks werk zijn door mij voornamelijk gebruikt als historische bronnen die de receptieproblemen documenteren. De receptiegeschiedenis van het werk van Andrzej Kondratiuk, en in het bijzonder de problemen die zich in de receptie voordeden, die ik in deze studie wil ontvouwen, heeft betrekking op alle segmenten van de filmkritiek, dus ook op de academische kritiek. Dat betekent, in termen van de analyse van de historische receptie, dat ik in chronologische volgorde afzonderlijke segmenten van de kritiek (in de zin van Van Rees: journalistieke, essayistische en academische kritiek) naloop.¹¹³ Het doel van deze beschouwing is zicht te bieden in de patronen die zich in de receptie voordoen, in relatie tot de institutionele context waarin deze receptie vorm kreeg, waarbij ik in het bijzonder aandacht heb voor de opvattingen die de receptie van dit werk schraagden en die de canonisering ervan bevorderden dan wel belemmerden.

Door mijn historische oriëntatie op de receptie van Kondratiuks werk zal ik ook de rol van het bestaand Kondratiukonderzoek in de canonisering van dit werk verhelderen. Tevens hoop ik deze ‘aparte’ filmer in relatie tot de Poolse context in beeld te brengen. Andere beschouwers hadden naar mijn inzien te weinig oog voor de wisselwerking tussen Kondratiuks werk en de historische context waarin hij als filmer opkwam en waarop hij met zijn werk, zoals zal worden betoogd, reageerde. De neiging om zijn oeuvre als een geïsoleerd fenomeen in de Poolse film te beschouwen wil ik hiermee weerstaan. Dit doe ik mede door te laten zien op welke manier Kondratiuk aansluiting zocht bij de groteske traditie die – zoals hiervoor aangegeven – een cruciale rol speelde in de Poolse naoorlogse cultuur.

Door uitvoerig gebruik te maken van het archiefmateriaal sluit deze studie aan bij de recentere ontwikkelingen binnen de Poolse filmgeschiedenis. Mede door het feit dat het archiefmateriaal pas in de jaren negentig toegankelijk werd gemaakt, wordt er pas sinds kort aandacht besteed aan de institutionele situatie van film tijdens de communistische periode. Ik heb voornamelijk van de studie van Anna Misiak gebruik gemaakt, die een onderzoek deed naar het communistische censuurapparaat en de Poolse film. Mijn beschouwing poogt natuurlijk niet, zoals die van haar, een volledig beeld van het filmveld te geven, gezien het feit dat de accenten op het werk van Kondratiuk liggen. Desalniettemin bood de analyse van Kondratiuks moeizame canonisering en diens opvallende nonconformistische positie in de Poolse film interessante overdenkingen over de institutionele ontwikkelingen van film in Polen na 1945.

Het nieuwe aan mijn aanpak is echter dat beide institutionele fases van de Poolse film – de communistische en de postcommunistische periode – niet zozeer tegenover elkaar worden geplaatst, maar eerder als een geheel worden gezien waarin voortdurend herschikkingen van

¹¹³ Zie Van Rees, “How a Literary Work Becomes a Masterpiece. On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism.”

opvattingen plaatsvinden, soms op een radicalere wijze (zoals na 1956 tijdens de ‘dooi,’ en in 1989 na de *Wende*). Mijn uitgangspunt is echter dat de herschikking van ideeën en opvattingen nooit een volledige vernieuwing betekent. De twee perioden worden zelden door de Poolse onderzoekers in elkaars verlengde bekeken, maar juist als elkaars tegenpolen. Ten onrechte, naar mijn overtuiging, want zonder te weerspreken dat er een radicale verandering in 1989 in institutioneel opzicht plaatsvond, lijkt het mij nu juist, en de onderhavige studie zal dit onderschrijven, dat bepaalde opvattingen over film, geworteld in de communistische tijd, of zelfs in eerdere tijdperken, dit breukmoment goed hebben doorstaan.

Het Poolse groteskenonderzoek heeft, zoals gezegd, de film als gebied nauwelijks verkend en met dit boek zal ik in ieder geval de traditie, waarvan men weet dat die bestond, maar die nooit echt beschreven is, in haar historische context laten zien. Dat betreft hoofdzakelijk de opkomst van het groteske in de film ten tijde van de ‘dooi,’ maar ook de receptie van het werk van Sergej Eisenstein in Polen. In dit boek ontvouw ik enkele facetten van de receptie van Eisensteins werk in Polen na de val van het stalinisme, voor zover deze relevant zijn in het licht van de groteske kunst.

Onder Stalin was de receptie van Eisenstein een probleem. Pas na de dood van Stalin werden de geschriften van Eisenstein in de Sovjet-Unie en in Polen gepubliceerd. De invloed van Eisensteins gedachtegoed op de Poolse filmers lijkt vooralsnog miskend te zijn door de Poolse filmbeschouwers.¹¹⁴ Mijn studie laat zien dat Eisensteins ideeën over film en filmtechniek in het werk van de toenmalige filmstudenten, waaronder Kondratiuk (maar ook Polański) sterker doorwerkten dan tot nu toe werd aangenomen. Hiermee betoog ik dat – hoewel de gevestigde Poolse filmkritiek Eisensteins werk niet in het centrum van de aandacht durfde te plaatsen – het werk van deze meester van de sovjetmontagefilm wel degelijk door de jonge filmers (al in hun academietijd) aandachtig werden bestudeerd.

In grote lijnen geldt dat de invloed van Eisenstein op het internationale veld van de naoorlogse film en filmstudie groot is geweest. Na de Tweede Wereldoorlog werd Eisenstein in het Westen (her)ontdekt. Al in de jaren veertig werden de geschriften van Eisenstein door de avant-gardefilmer Jay Leyda vertaald en werd de theoretische school van Eisenstein voor het eerst voor een Engelstalig lezerspubliek toegankelijk gemaakt.¹¹⁵ In de decennia daarna werd het creatieve en theoretische werk van Eisenstein in de westerse filmwetenschap uitvoerig verkend. Er zijn in de loop der jaren dan ook veel studies en monografieën over Eisensteins creatieve werk verschenen. Vooral de Britse filmhistorici Richard Taylor en Ian Christie hebben veel bijgedra-

¹¹⁴ Dit geldt ook voor de invloed van het groteske werk van Vsevolod Meyerhold op Eisenstein; aannemelijk is dat het via Eisenstein op de jonge Poolse filmers heeft ingewerkt. Over het groteske en het werk van Meyerhold zie vooral zijn artikel Meyerhold, “Le grotesque au théâtre.” Zie verder ook de monografie van James M. Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque. The Post-Revolutionary Productions 1920-1932* (Coral Gables: University of Miami Press, 1971).

¹¹⁵ Zie Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory* (New York: Harcourt Brace, 1949). Sergej M. Eisenstein, *The Film Sense* [1944] (New York: Harcourt Brace & World, 1970).

gen aan de kennis over Eisenstein.¹¹⁶ Eisensteins theoretische bijdragen over de filmvorm spoorden ook andere filmwetenschappers aan tot het hernemen van de studie van zijn werk. Binnen de Franse filmkunde werd Eisenstein in de jaren zeventig door Jacques Aumont (Paris 3, Sorbonne) op de kaart gezet.¹¹⁷ De invloed van Eisenstein op de neoformalistische benadering van David Bordwell en Kristin Thompson was internationaal eveneens van belang.¹¹⁸ Vermeldenswaard is daarnaast de vruchtbare toepassing van Eisensteins concept 'attraction' binnen het onderzoek naar de vroege film dat door André Gaudreault en Tom Gunning in de tweede helft van de jaren tachtig is gestart en dat vervolgens veel navolging kreeg.¹¹⁹

Het probleem van het groteske ontbreekt nog vrijwel geheel in het bestaande onderzoek naar Eisensteins cinema, hoewel dit aspect wel veelvuldig is genoemd, onder meer door James M. Symons in relatie tot Eisensteins' mentor Meyerhold¹²⁰ en door Yuri Tsivian in zijn recentere reflectie op *IVAN THE TERRIBLE* (1944) voor het British Film Institute.¹²¹ Ik zal hierop ingaan in het slothoofdstuk, waar ik laat zien dat beide filmers, Eisenstein en Kondratiuk, vergelijkbare subversieve strategieën inzetten tegen de politieke censuur en daarbij typisch groteske technieken gebruikten. Kondratiuk bestudeerde niet alleen Eisensteins montagetechnieken in de strikt formele zin (zoals in hoofdstuk 4 zal worden betoogd), maar had ook oog voor de groteske, subversieve strategieën die Eisenstein in zijn werk inzette. Deze poëtische voorkeur blijkt in het hele oeuvre van Kondratiuk terug te vinden, vanaf zijn academiefilms tot zijn laatste werk. Deze verwantschap illustreer ik aan de hand van de formele analyse van enkele films van Kondratiuk, maar aangezien het receptieperspectief in deze studie

¹¹⁶ Zie onder meer Ian Christie & Richard Taylor, *Eisenstein Rediscovered* (London etc.: Routledge, 1993). Richard Taylor & Ian Christie, *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (London etc.: Routledge, 1991). Zie ook een recente analyse van Eisensteins herontdekking binnen de context van het Engelse filmtijdschrift *Screen* in de jaren zeventig van de hand van Ian Christie, "Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s," in *Ostrannenie* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 81-98.

¹¹⁷ Zie vooral de toonaangevende studie van Jacques Aumont, *Montage Eisenstein* (Paris: Editions Albatros, 1979).

¹¹⁸ Zie bijvoorbeeld David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge etc.: Harvard University Press, 1993). Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

¹¹⁹ Zie de bijdragen van Gunning, Gaudreault en anderen opgenomen onder meer in de anthologie samengesteld door Wanda Strauven, red., *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).

¹²⁰ Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque. The Post-Revolutionary Productions 1920-1932*.

¹²¹ Yuri Tsivian, *Ivan the Terrible* (London: British Film Institute, 2002). Recentelijk verkende ook Annie van den Oever de mogelijkheid om Eisensteins filmpoëtica te beschouwen in het verlengde van het probleem van het groteske. Zij wijst ook op de dwarsverbanden tussen de groteske technieken, zoals die door Eisenstein werden ingezet, en de kunstopvattingen die, mede door Vladimir Majakovski, werden ontwikkeld in de kring van *Lef* en de Formalisten, met Viktor Sjklovski en Boris Eichenbaum als de spilfiguren in de reflectie op het groteske (zie o.m. Eichenbaums studies van Nikolaj Gogol en de *skaz*). Zie Van den Oever, *Sensitizing the Viewer. The Impact of New Techniques and the Art Experience*

centraal staat, zullen ook deze analyses met de culturele en institutionele context van de Poolse film worden verbonden.

Een algemenere vraag die in deze studie wordt opgeroepen en in mijn beschouwing van de receptie van de groteske kunst in Polen resoneert, is die naar de functie van de ontregelingen die groteske kunst oproept. Waarom wordt dergelijke kunst gemaakt? Wat is de specifieke functie van deze groteske kunst en van het werk van Kondratiuk en wat betekent deze in de specifieke Poolse context? Dit soort vragen keren binnen het groteskenonderzoek regelmatig terug en ook wordt het groteske binnen de Poolse cultuur al lang als een subversieve kunstvorm, als een vorm van verzet tegen de repressieve vormen van cultuur, gezien.

In termen van het kunstonderzoek sluit deze studie aan bij het onderzoeksgebied waarin kunst als een probleem van de specifieke ervaring, een mentaal proces, wordt begrepen. Aan dat proces wordt tevens de functie van kunst gerelateerd. In die zin liggen mijn overdenkingen sterk op een lijn met de door de Groningse vakgroep Kunst, Cultuur en Media uitgezette onderzoekslijn, die het cognitieve aspect van de kunstervaring voorop stelt en hoofdzakelijk in het onderzoek van Barend van Heusden in relatie tot de cognitiewetenschap tot uitdrukking komt.¹²² In het verlengde hiervan moet ook mijn uitgangspositie worden begrepen: de functie die in dit onderzoek aan (groteske) kunst wordt toegedicht laat zich opvatten als de manier waarop mensen aan de kunstervaring een betekenis toekennen. Met andere woorden, onder de kunst(ervaring) verstaat men hier een mentaal proces, een vorm van cognitie, die in confrontatie met artefacten tot stand komt.

Niet onbelangrijk is de nadruk op de waarneming die in deze studie wordt gelegd, en op het visuele aspect in het bijzonder. De filmstudies kennen al sinds enkele decennia een oriëntatie op de cognitieve processen van het filmkijken. De cognitieve benadering is grotendeels bekend geworden dankzij het onderzoek van David Bordwell en zijn *historical poetics*, die hij in het verlengde van de narratologie en de cognitiewetenschap van een nieuwe dimensie voorzien had. Recentelijk is de aandacht binnen de filmstudies naar het visuele aspect verschoven.¹²³ Te denken valt hier vooral aan de school van Tom Gunning en diens aandacht voor het visuele en de esthetische impact van de vroege cinema en het belang van het medium daarin.¹²⁴ Gunnings

¹²² Voor een nadere precisering van de uitgangspunten van diens benadering zie bijvoorbeeld Barend van Heusden, *Why literature? An Inquiry into the Nature of Literary Semiosis* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997). ———, “Semiotic Cognition and the Logic of Culture,” *Pragmatics & Cognition* 17, no. 3 (2009).

¹²³ Interessant is ook dat sinds de verspreiding van de MRI-technieken, waarmee het zogenaamde *neuro-image* in beeld wordt gebracht, ook deze technieken filmonderzoekers aansporen tot het overdenken van de functie en werking van film en de mentale processen die film teweegbrengt. Ik verwijs hier graag naar het te verwachte boek van Patricia Pisters: *The Neuro-Image: A Deleuzian Film Philosophy for Digital Screen Culture*, Stanford University Press.

¹²⁴ Zie hiervoor de excellente anthologie waarin ook Gunning’s standaardtekst werd opgenomen, Strauven, red., *The Cinema of Attractions Reloaded*.

onderzoek heeft overigens ook zijn sporen op het groteskenonderzoek achtergelaten, zo kreeg het recentelijk veel aandacht in het werk van Annie van den Oever.¹²⁵

1.7 Opzet van het boek

Na dit inleidende hoofdstuk zet ik mijn denkkader in hoofdstuk 2 verder uiteen. Het groteske als een cognitieve verstoring zal daar nader worden toegelicht, evenals de relatie tussen deze verstoring en de interpretatiepraktijk die, zoals hier al werd aangegeven, in de receptie van de groteske kunst telkens voor canoniseringsproblemen zorgt. In hoofdstuk 2 preciseer ik de uitgangspunten van dit onderzoek en licht de sleutelbegrippen nader toe.

De daaropvolgende vier hoofdstukken vormen de kern van het boek en staan in het teken van de receptie van Andrzej Kondratiuks werk. Bij het schrijven van deze hoofdstukken ben ik uitgegaan van een chronologische opbouw. Hierdoor hoop ik zicht te bieden op de ontwikkeling van Kondratiuks carrière en de wisselende ‘aparte’ positie die de filmer en zijn werk binnen de (veranderde) institutionele context kregen. Op deze manier zullen ook de opmerkelijke wendingen die de ontvangst van dat werk typeren, goed in het vizier blijven.

Hoofdstuk 3 biedt een overzicht van de productie- en receptieomstandigheden van de Poolse naoorlogse film onder het communisme. Ik bekijk hier de wisselwerking tussen de dominante tradities die in de eerste twee decennia van de Poolse naoorlogse film opkwamen, de onderliggende institutionele en poëtische opvattingen en de marginale, zo niet onzichtbare positie van de groteske film daarin. Dit hoofdstuk biedt een historiserend en contextualiserend overzicht van de Poolse film na 1945 waarin de groteske film tot een marginaal verschijnsel werd gereduceerd. De hoofdstukken 4, 5 en 6 bouwen voort op deze uiteenzetting en richten zich op concrete voorbeelden uit de receptiegeschiedenis van het werk van Kondratiuk. De afbakening van de drie institutionele fases is terug te vinden in de indeling van de drie volgende hoofdstukken.

Hoofdstuk 4 belicht Kondratiuks opkomst in het filmveld tijdens de hoogtijdagen van de Poolse film (1954-1960) en zijn assimilatie van de groteske en avant-gardistische kunstopvattingen. Tevens zal ik in dat hoofdstuk een eerste aanzet geven tot het verkennen van de (groteske) poëtica van Kondratiuk en de verstoringstechnieken. Dit bekijk ik in het licht van de eerste reacties op zijn vroege werk. Aansluitend zal ik de positie van ‘grotesken’ en Kondratiuk als auteur van ‘grotesken’ in de jaren zestig analyseren.

Hoofdstuk 5 richt zich op de verwarring als een kernprobleem dat de canonisering van dit werk al vroeg dwarszat. Ik inventariseer en analyseer uitvoerig de reacties van de kritiek en socialistische beleidsmakers op Kondratiuks debuutfilm (1970). Daarna licht ik de reacties van

¹²⁵ Zie Annie van den Oever, “Monstration and the Monstrous. The Grotesque in the Very Beginning and at the Very End,” in *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva / In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective* (Udine: Forum, 2010), 229-242. ———, *Ostrannen* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010). ———, *Sensitizing the Viewer. The Impact of New Techniques and the Art Experience*

de pers en kijkers op Kondratiuks televisiefilm HYDRO-RIDDLE (1971) toe. Om de moeizame canonisering te analyseren en te verklaren zullen zowel de wisselende posities die Andrzej Kondratiuk binnen het filmveld innam als ook de onstabiele waardering voor zijn werk worden bekeken aan de hand van de reacties van de kritiek en van de socialistische beleidsmakers.

Hoofdstuk 6 richt zich op de periode na 1983. Ik behandel Kondratiuks opkomst als de eerste privé-filmmaker in Polen tijdens het communisme en ik neem vervolgens de canonisering van zijn werk onder de noemer ‘apart’ onder de loep. Het omslagmoment van 1989 en de wending in de receptie krijgen daarbij speciale aandacht. Aansluitend analyseer ik de interpretatiestrategieën om inzicht te krijgen in de redenen waarom Kondratiuks werk als ‘apart’ werd gecanoniseerd.

In hoofdstuk 7, tenslotte, analyseer ik de verwerking van de groteske ervaring in de receptie. Aan de hand van twee films: (1) het debuut van Kondratiuk uit 1970 – de film waarvan de totstandkoming het meest door de politieke situatie is beïnvloed, en (2) HYDRO-RIDDLE uit 1971 – de film die de meest frappante kanteling in termen van waardering doormaakte. Beide films hebben – zoals in hoofdstuk 5 zal worden betoogd – voor veel verwarring gezorgd en lenen zich daarom goed voor een verdiepte analyse van het probleem van de desoriëntatie die Kondratiuks werk telkens oproept.

Hoofdstuk 8 sluit deze studie af. In deze slotbeschouwing som ik mijn bevindingen op en evalueer ik de relevantie van de gekozen aanpak. Ik zal hier de door dit onderzoek voortgebrachte nieuwe kennis over Kondratiuks werk in Polen, de Poolse film en de cognitieve functie die zich in de groteske film voordoet, in een bondige vorm sythetiseren.

2 ‘SPECIES OF CONFUSION’ – OVER DE GROTESKE DESORIËNTATIE

The grotesque is that sort of thing in the presence of which we experience certain methodological problems.

Geoffrey Harpham, *On the Grotesque*¹²⁶

Dit hoofdstuk wijd ik aan de beschouwing van het groteske, toegespitst op de karakteristieke problemen die in de receptie van groteske kunst door de eeuwen heen gesignaleerd zijn. Het hoofdpunt dat ik naar voren wil brengen is dat deze receptieproblemen in wisselwerking met de sterk desoriënterende confrontatie met het groteske kunstobject tot stand komen. Deze desoriëntatie resulteert in de specifieke ontregeling van de fundamentele cognitieve processen.

Om dit punt inzichtelijk te maken behandel ik eerst (§ 2.1) de specifieke patronen die zich in de receptie van groteske kunst telkens manifesteren.

Over de standaardwerken binnen het groteskenonderzoek bestaat een grote mate van overeenstemming. In § 2.2 geef ik een overzicht van deze standaardwerken. De studie van Wolfgang Kayser uit 1957 wordt als het startpunt van het moderne groteskenonderzoek gezien.¹²⁷ De tweede belangrijke schakel vormt de Rabelais-studie van Michail Bachtin uit 1965. In 1982 verscheen het groteskenonderzoek van Geoffrey Harpham, die eigenlijk in de voetstappen van beiden – Bachtin en Kayser – trad. De inmiddels ook al in 2006 heruitgegeven *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* wordt door velen eveneens als een standaardwerk aangeduid.¹²⁸ Mijn benadering bouwt tot op zekere hoogte voort op de kennis die alle drie de groteskenonderzoekers hebben ontvouwd. Ik zal daarom hun plek binnen het groteskenonderzoek en de zwaartepunten van hun benaderingen toelichten. Uitvoerig ga ik op het werk van Wolfgang Kayser in. Zijn bepaling van het groteske als een specifieke verstoring van de waarneming en het denken vormt een vruchtbaar uitgangspunt voor de analyse van de receptieproblemen die dit groteske oeuvre oproept. In § 2.3 besteed ik aandacht aan de desoriënterende werking van groteske. Deze uiteenzetting is schatplichtig aan de cognitivist Reuven Tsur en zijn beschouwing van de relatie tussen de groteske desoriëntatie en de oplossingsstrategieën die critici kiezen in reactie erop.

¹²⁶ Harpham, *On the Grotesque*, xxi.

¹²⁷ Zie bijvoorbeeld Bachtins inleiding tot zijn Rabelais-studie: Bachtin, *Rabelais and His World*, 46. Vergelijk ook Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* [1969] (Frankfurt/M. ect.: Ullstein, 1985), 24.

¹²⁸ Zie de waardering voor Harphams in 1982 verschenen studie in Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 17-19, 47.

2.1 Het groteske: van de picturale tot de literaire traditie

Het begrip ‘grotesk’ behoort inmiddels tot het vaste repertoire van kritische termen dat wordt toegepast in beschouwingen binnen diverse kunstdisciplines: schilderkunst, literatuur, toneel, dans en film. Ook kent het begrip een lange geschiedenis die getekend wordt door radicale schommelingen in de waardering voor het begrip en voor kunstobjecten die als grotesk worden bestempeld. Het is de moeite waard om hier even stil te staan bij die geschiedenis, ter inleiding op het probleem van het groteske. Ik blik daarom terug op de drie bloeiperioden van het groteske, door Wolfgang Kayser aangeduid als ‘das 16. Jahrhundert, die Zeit zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik und die Moderne.’¹²⁹ De waardering die zogenaamde groteske kunst in de eerder genoemde bloeiperioden kreeg, bleek ook stimulerend voor beschouwingen over het groteske en vormde vaak een draagvlak voor een verruiming van de betekenis van het begrip.

2.1.1 Groteske ornamenten in het klassiek georiënteerde Rome

De geboorte van het begrip ‘grotesk’ is makkelijk te dateren. Dit woord werd voor het eerst tegen het einde van de vijftiende eeuw gebruikt ter benoeming van een nieuw ontdekte, grillige schilderijstijl. De toenmalige opgravingen in Rome brachten fabelachtige fresco’s aan het licht. Onder de fundamenteën van de baden van Titus waren de donkere vertrekken rijk beschilderd met mens-diergestalten, zoals griffioenen, saters, faunen, cupido’s, maar ook allerlei grillige anatomische onmogelijkheden en plantachtige tekeningen. Het feit dat de schilderijen ondergronds werden aangetroffen, maakte de ontdekking des te mysterieuzer. Aanvankelijk dacht men dat dit grotten waren waarin in de oudheid cryptische taferelen en bizarre ornamenten werden aangebracht. Vandaar de naam: *grottesche*, het woord dat letterlijk ‘uit de grotten afkomstig’ betekent.¹³⁰ Later kwam men erachter dat dit geen grotschilderingen waren, maar versieringen van wat ooit een van de meest monumentale gebouwen van het antieke Rome was geweest: de Domus Aurea (Gouden Paleis)¹³¹ die de megalomane keizer Nero omstreeks 64 na Christus liet bouwen.¹³²

¹²⁹ Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 140, 142. Wolfgang Kayser was de eerste die woorden begripgeschiedenis systematisch beschreef.

¹³⁰ Het lijkt aannemelijk dat het woord *grotto* voor de tijdgenoten naast de letterlijke betekenis ook de connotatie van het ondergrondse, het cryptische, het ontoegankelijke en het verborgene met zich meedroeg. Harpham was de eerste die dit stelde, zie Harpham, *On the Grotesque*, 27. Zie verder ook Dorothea Scholl, *Von den “Grottesken” zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance* (Münster: LIT Verlag, 2004), 15-16. David Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque,” in *Modern Art and the Grotesque* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 20.

¹³¹ De ruïnes van de Domus Aurea zijn tegenwoordig helaas niet meer toegankelijk. Ik had nog het geluk om in 2007 een aantal vertrekken te kunnen bezichtigen. Kort daarna werd de site wegens instortingsge-

De ornamenten trokken bij opgravingen veel aandacht en vooral schilders bezochten de stoffige ondergrondse vertrekken om deze afbeeldingen te bewonderen, maar ook om de elementen daarvan te analyseren en in schetsboeken te kopiëren. De krabbeltjes die zij op de wanden achterlieten, vertellen ons wie er allemaal langskwamen. Onder de eerste *studiosi di grottesche* waren Rafaël, Michelangelo, Pinturicchio, Signorelli, Filippino Lippi en Giovanni da Udine.¹³³ De biografie van vele Italiaanse schilders, Giorgio Vasari, meldde dat vele van hen:

were struck with amazement, [...] at the freshness, beauty, and excellence of those works [...] These grotesques [...] executed with so much design, with fantasies so varied and so bizarre, with their delicate ornaments of stucco divided by various fields of colour, and with their little scenes so pleasing and beautiful [...].¹³⁴

De imitaties van deze grillige en fantasierijke muurschilderingen verschenen aansluitend hierop in de zestiende-eeuwse ornamentele kunst. Al in 1479 werden soortgelijke, op de oudheid geïnspireerde versieringen door Pinturicchio aangebracht in de wanddecoraties van de kerk Santa Maria del Popolo.¹³⁵ In de stijl *alla grottesca* versierde men ook de pontificale vertrekken van het Castel Sant'Angelo of het Vaticaanse Paleis. De populariteit van deze schilderijstijl in de zestiende eeuw is tevens af te lezen aan de verspreiding van dit type ornament in diverse Europese landen. In vele talen verscheen dan ook het Italiaanse woord 'grotesk'.¹³⁶

2.1.2 'Bien crottesque:' de essays van én over Montaigne

Terwijl de groteske schilders vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw Frankrijk veroverden, zorgde Michel de Montaigne, de vader van het essay en ook wel de eerste sceptische hu-

vaar voor het publiek gesloten, en zeer beperkt voor archeologen toegankelijk gemaakt. Op 10 maart 2010 is er een gedeelte van het gewelf ingestort en een bezoek is vooralsnog onmogelijk.

¹³² Voor het versieren van de Domus Aurea stelde Nero een zekere Fabullus, of Famullus aan, zoals gemeld door Plinius de Oudere in zijn *Naturalis Historia* (ca 77 AD). Zie Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance* (London: The Warburg Institute, 1969).

¹³³ Het proces van ontdekking werd zorgvuldig beschreven in het standaardwerk over de Domus Aurea: Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea*.

¹³⁴ Giorgio Vasari (1511-1574) schreef dit in zijn klassieke boek *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri)*, uit 1550. Het citaat is afkomstig uit de vertaling van Gaston Du C. de Vere, uit de Engelse uitgave (1896). Ik haal het aan via Harpham, *On the Grotesque*, 197n119.

¹³⁵ Zie Claudia La Malfa, "The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63 (2000): 259-270.

¹³⁶ Het Paleis Fontainebleau werd in 1531 met groteske ornamenten versierd en dit was het eerste monumentale gebouw waarin de groteske ornamenten werden aangebracht. Rond die periode is het woord grotesque in het Frans in gebruik geraakt. Vervolgens raakte dit type ornamenten, evenals het woord, ook in Groot-Brittannië, Nederland, Duitsland en vele andere landen verspreid. Over de etymologische voorvallen zie onder meer in Frances K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings* (The Hague etc.: Mouton, 1971). Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*.

manist genoemd, voor een belangrijke betekenisverschuiving van het woord ‘grotesk.’ Omstreeks 1571, toen hij aan zijn *Essays* begon te werken, gebruikte hij dit woord voor het eerst in de geschiedenis buiten het domein van de schilderkunst. De manier waarop zijn schilder bij hem thuis de wanden met onder andere grotesken versierde – met de hoofdafbeelding eerst, op de mooiste plek van de wand en daaromheen wat grillige ornamenten – spoorde Montaigne aan om zijn eigen ‘probeersels’ te vergelijken met dit grillige ornament. In het essay ‘Over de vriendschap’ licht Montaigne dit als volgt toe:¹³⁷

What are these things I scribble, other than grotesques and monstrous bodies, made of various parts, without any certain figure, or any other than accidental order, coherence, or proportion? [...] In this second part [concerning grotesques] I go hand in hand with my painter; but fall very short of him in the first and the better, my power of handling not being such, that I dare to offer at a rich piece, *finely polished*, and set off according to art.¹³⁸

Zijn essays, beseftte hij, waren eigenlijk een equivalent van de groteske ornamenten, maar dan op schrift en hijzelf was eerder een groteske schrijver, een ‘probeerder,’ een essayist die niet zozeer ‘literatuur’ conform de gangbare opvattingen schreef, maar slechts kanttekeningen plaatste in de marge van de grote werken. Zijn essays vergeleek Montaigne met de ‘groteske en monsterlijke lichamen’ die alles behalve ‘finely polished and set off according to art’ waren. Montaigne’s essays over hemzelf en dus, zoals hijzelf benadrukte, een ‘frivool’ en ‘ijdel’ onderwerp, een nederig leven in al zijn particulariteit en alledaagsheid, stonden ook in dezelfde groteske verhouding tot de grote en belangrijke werken waarin ‘de mens’ werd geconstrueerd.¹³⁹ Gepast noemde Montaigne zijn geschriften geen literatuur, maar ‘probeersels,’ iets wat niet definitief, maar eerder onaf, onvolmaakt, toevallig, disproportioneel en gefragmenteerd was. In relatie tot de grote werken was hetgeen hij ‘probeerde’ enigszins ‘bien crotresque,’ zoals hij het verwoordde. Opmerkelijk is hier het speelse gebruik van het Franse woord *crotte* (‘drol’),¹⁴⁰ waarmee het uiterst spottende karakter van Montaigne’s stijl zichtbaar wordt en zijn

¹³⁷ Ietwat ongebruikelijk citeer ik hier Montaigne in het Engels, maar ik kies er heel bewust voor vanwege het toepasselijke gebruik van het woord *polished* in dit citaat – een woord waarop ook in de titel van dit boek wordt gezinspeeld. Het Franse origineel *poly* en de Nederlandse vertaling *gepolijst* hebben in de context van dit boek over een *Polish* en door de Poolse kritiek voortdurend *polished* filmer niet dezelfde dubbelzinnige kracht. Verder citeer ik uit Michel de Montaigne, *Essays. Een proeve van zeven* (Amsterdam: Atheneum, 1993).

¹³⁸ ———, “On Friendship,” in *Selected Essays* (Moneola, N.Y.: Dover, 1996), 5. [Mijn cursivering].

¹³⁹ Zie verder de ontlening van Montaigne’s methode in het hoofdstuk “L’humaine condition” door Erich Auerbach, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur* (Amsterdam: Olympus, 2004), 284-313.

¹⁴⁰ Over de dubbelzinnigheid van het woord *crotresque* zie bijvoorbeeld Hassan Melehy, *Writing Cogito. Montaigne, Descartes, and the Institution of the Modern Subject* (New York: State University of New York Press, 1997), 57.

besef van het gebruik van een ongewaardeerde vorm van kunst, die zich eerder als ‘fricassee’¹⁴¹ laat opvatten, oftewel een dunne saus waarin hier en daar een stukje vlees drijft, of met uitwerpselen¹⁴² laat vergelijken, dan met de literatuur.

Het woord ‘grotesk’ werd dankzij Montaigne een concept waarmee precies die bijzondere verhouding tussen hoofd- en bijzaken werd aangeduid; de verhouding tussen het centrum en de marge, tussen de perfecte, geregelde, gepolijste (*finely polished*) en conventiegetrouwe artistieke uitwerking en de toevallige, ongeordende, buitenproportionele grilligheden.

2.1.3 De ambivalente waardering voor groteske kunst

De waardering voor de groteske ornamenten die vele kunstenaars in de Renaissance lieten zien en hun fascinatie voor deze nieuwe, frisse, fantasierijke stijl, werd niet door iedereen gedeeld. Al snel bleek dat deze grillige ornamenten ook grote weerstand opriepen. De op de klassieke kunst georiënteerde kunstenaars en beschouwers zagen deze ornamenten, zoals door kunsthistoricus David Summers betoogd, als kunst die ook al de ergernis en woede van de antieke autoriteiten over zich heen had gekregen.¹⁴³ Summers refereert aan twee klassieke werken: *Ars Poetica* (ca 18 voor Christus) van Horatius en *De Architectura* (ca 27 voor Christus) van Vitruvius. Beide teksten bevatten in een notendop de beginselen van wat men in de meest conventionele betekenis van het woord de klassieke, of classicistische kunst noemt.¹⁴⁴ Beide denkers gingen in hun standaardwerken tevens tekeer tegen de grillige antieke ornamenten, waarvan de restanten omstreeks 1480 in de ruïnes in de Domus Aurea werden opgegraven. Interessant genoeg wordt de manier waarop Horatius en Vitruvius hun kritiek op de groteske schilderijen formuleerden als een emblematische verwerping van het groteske beschouwd.¹⁴⁵

Horatius bestempelde die groteske afbeeldingen als ‘a sick man’s dreams.’¹⁴⁶ Hij veroordeelde vooral de pathologische impuls, tegen de natuurwetten in, die hij in deze kunstvorm zag en wist zich niet goed een houding aan te meten in confrontatie met de afbeeldingen van allerlei menggestalten. ‘Probeer vooral niet te lachen,’ schreef hij aarzelend, ‘wanneer je een afbeelding

¹⁴¹ Hans van Pinxteren, “Het leven van Michel de Montaigne“ in: Montaigne, *Essays. Een proeve van zeven*, 147.

¹⁴² Ook elders vergeleek Montaigne zijn schriftuur met drollen, ‘uitwerpselen van een oude geest: nu eens te hard, dan weer te flodderig, maar nooit eens goed gebakken.’ Van den Oever, *Het leven zelf*, 24.

¹⁴³ Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque,” 21. Over het belang van Horatius en Vitruvius voor het formuleren van de kritiek op groteske ornamenten zie ook Ernst Gombrich, *The Sense of Order* (Oxford: Phaidon Press Limited, 1979), 252, 279-280.

¹⁴⁴ Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque,” 22.

¹⁴⁵ Vergelijk Gombrich, *The Sense of Order*, 255. Harpham, *On the Grotesque*, 26-27. David Summers, “Michelangelo on Architecture,” *The Art Bulletin* 54, no. 2 (1972): 151-153. Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque,” 21-22.

¹⁴⁶ De citaten van Horatius haal ik aan uit: Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque,” 21. De voorstanders van groteske kunst hebben Horatius’ uitspraak daarentegen op een ironische wijze geparafraseerd en noemden de fantasierijke muurschilderingen *sogni dei pittori*, oftewel ‘dromen van schilders.’ Zie o.m. ———, “Michelangelo on Architecture,” 152-153.

ziet van een prachtige vrouw wier benen vervangen zijn door de staart van een lelijke donkere vis.¹⁴⁷ Dergelijke afbeeldingen werden dus niet alleen als vals beschouwd, tegennatuurlijk en onmogelijk, maar ze wekten ook ambivalente gevoelens op. De combinatie van de vrouwelijk schoonheid met de viezigheid van een vis bezag Horatius met verbazing en afschuw.

De bekende kritiek op grotesken van Vitruvius is de moeite waard om hier wat uitvoeriger te citeren. Helder legt hij uit waarom de groteske kunst vanuit een klassiek perspectief gezien niet deugt:

On the stucco are monsters rather than definite representations taken from definite things. Instead of columns there rise up stalks; instead of gables, striped panels with curled leaves and volutes. Candelabra uphold pictured shrines and above the summits of these, clusters of thin stalks rise from their roots in tendrils with little figures seated upon them at random. Again, slender stalks with heads of men and animals attached to half the body. Such things neither are, nor can be, nor have been. On these lines the new fashions compel bad judges to condemn good craftsmanship for dullness. For how can a reed actually sustain a roof, or a candelabra the ornaments of a bagle, or a soft and slender stalk a seated statue, or how can flowers and half-statues rise alternatively from roots and stalks? Yet when people view these falsehoods, they approve rather than condemn.¹⁴⁸

De klassieke kunst, waarvan Vitruvius een grote pleitbezorger was, streefde naar harmonie. De belangrijkste componenten van de klassieke school waren immers orde, perfecte proportie en regelmaat en hieraan voldeden de grillige tekeningen niet. De groteske afbeeldingen waren in dit licht een voorbeeld van ‘slechte smaak,’ en zelfs verspilling van het talent en vakmanschap. Het was onzin die buiten rede en regel viel en buiten het goed geproportioneerde ideaal. In de grotesken werden alle beginselen van de klassieke kunst volledig gefrustreerd en manifesteerde zich dit type kunst als de ultieme verstoring van de klassieke regels, zoals ook al in de reactie van Vitruvius naar voren komt.

De afwijzende toon van Vitruvius (maar ook die van Horatius) is kenmerkend voor het type bezwaren dat in de loop van de geschiedenis tegen de groteske kunst werd ingebracht. Deze reactie wordt door Philip Thomson als ‘indignant rejection’¹⁴⁹ getypeerd – een mengeling van boosheid, irritatie en aversie. In deze reactie hebben zich velen kunnen herkennen, want de argumenten van Vitruvius werden telkens aangehaald. Na de ontdekking van deze groteske ornamenten omstreeks 1480 herleefde Vitruvius’ oordeel onder de grootste pleitbezorgers voor de klassieke kunst. Zij, zoals bijvoorbeeld Leon Battista Alberti, zagen de grillige, groteske versie-

¹⁴⁷ Deze zin van Horatius citeerde ook Montaigne in zijn essay “Over de vriendschap,” hetgeen ook duidelijk maakt dat hij goed op de hoogte was van de toenmalige discussie over de groteske stijl als de ultieme ongehoorzaamheid aan de klassieke regels. Zie hierover ook Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, 38. Scholl, *Von den “Grottesken” zum Grotesken.*, 33-34.

¹⁴⁸ Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura* (ca 27 B.C.), geciteerd in Harpham, *On the Grotesque*, 26.

¹⁴⁹ Zie Thomson, *The Grotesque*, 12.

ringen als een inbreuk op het klassieke ideaal.¹⁵⁰ Ook de sterk klassiek georiënteerde periode van de Verlichting bouwde in de kritiek op de groteske stijl voort op Vitruvius, Horatius en Alberti. Wederom werd de groteske kunst veroordeeld als inbreuk op de natuurlijke orde en kunstconventies en kreeg het woord ‘grotesk’ een pejoratieve bijklank.¹⁵¹ Na de periode van ontdekking van en fascinatie voor de groteske kunst volgde vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw een lange periode van verwerping. De Vitruviaanse lijn van de kritiek werd daarbij telkens hergebruikt om de grillige kunstvormen te bekritisieren. Een vaak terugkerend motief in de kritiek op de groteske kunst was het Vitruviaanse bezwaar tegen de verspilling van ‘good craftsmanship for dullness.’ John Ruskin, die overigens niet al te negatief over het groteske was, althans niet over alle vormen van groteske kunst, noemde Rafaël’s ornamenten in zijn *The Stones of Venice* (1853) op afkeurende wijze een ‘artistical pottage,’ ‘corruption of the higher schools’ en ‘a tissue of nonsense.’ Hij kon het niet waarderen dat kunstenaars die in staat waren om ‘a grand and serious work’ te maken, hun talent verspilden aan dergelijke onzin.¹⁵² In het licht van deze klassieke argumenten viel de groteske kunst voor lange tijd buiten de canon, buiten de gewaardeerde kunst.¹⁵³ Het woord ‘grotesk’ kreeg een uiterst pejoratieve connotatie; dit stond onderzoek naar groteske kunst in de weg.¹⁵⁴

Een vruchtbare reflectie op het groteske heeft zich eigenlijk pas vanaf de Romantiek kunnen ontplooien. De jaren tussen 1770 en 1830 worden door Kayser beschouwd als ‘die Höhe der Begriffsbestimmung’¹⁵⁵ en ze waren fundamenteel voor de ontwikkeling van theorieën over het groteske in de twintigste eeuw. Het was toen dat de groteske kunst voor het eerst enige mate van zichtbaarheid kreeg in de kunstbeschouwing, hetgeen aanknopingspunten bood voor latere onderzoekers. Omdat de opvattingen uit de Romantiek in deze standaardwerken ook wel resoneren, beperk ik mij hier alleen tot een kort overzicht van het belang van de Romantiek voor groteske kunst.

¹⁵⁰ Zie Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque,” 22.

¹⁵¹ Zie Bachtin, *Rabelais and His World*, 33. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, 26-28.

Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 18-19.

¹⁵² Zie Ruskin, § XXXIX en § XLIX in het hoofdstuk “Grotesque Renaissance” in *The Stones of Venice*, Vol. 3 [1853] (New York: John Wiley & Sons, 1880), geraadpleegd 18.3.2010, <http://www.archive.org/details/stonesofvenice03ruskuoft>. Over Ruskins’ ambivalente waardering voor het groteske zie ook Maarten van Buuren, *De boekenpoeper. Over het groteske in de literatuur* (Assen: Van Gorcum, 1982), 11.

¹⁵³ Zie Bachtin, *Rabelais and His World*, 33. Over de kracht van Vitruvius’ argumenten in de kritiek die op het groteske in de Renaissance, maar ook in de Verlichting werd geuit, zie ook Harpham, *On the Grotesque*, 26-27.

¹⁵⁴ Hierop wijzen Bachtin, *Rabelais and His World*, 34. Fritz Gysin, *The Grotesque in American Negro Fiction: Jean Toomer, Richard Wright, and Ralph Ellison* (Bern: Francke, 1975). Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Zie ook de behandeling van dit probleem door Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 50-51.

¹⁵⁵ Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 82.

De herwaardering van groteske kunst in de tweede helft van de achttiende eeuw had te maken met de anti-classicistische impuls van de Romantiek, hetgeen een keerpunt in de waardering voor het groteske betekende. Afgezien van de hier al genoemde Ruskin, die op een ambivalente wijze bijgedragen heeft aan de zichtbaarheid van het groteske als een artistieke en esthetische categorie, zijn de pleidooien van Victor Hugo en Friedrich Schlegel vermeldenswaardig. Zij hebben het groteske, naast het sublieme, als een belangrijke esthetische categorie op de kaart gezet. Beide categorieën werden in de Romantiek gewaardeerd om hun verstorende werking en als inbreuken op de klassieke orde en regels.¹⁵⁶ Deze benadering werd vervolgens in het moderne twintigste-eeuwse onderzoek naar het groteske door een aantal onderzoekers verder uitgewerkt (met name door Kayser, Bachtin, Harpham, Thomson).

De vorming van 'scholen' binnen het groteskenonderzoek verliep feitelijk in stadia: de esthetica omarmde het groteske vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw. Via de Duitse denkers werd het begrip 'grotesk' vervolgens binnen de *Geisteswissenschaften* opgenomen als een belangrijk probleemgebied en de voornaamste studies op het gebied van het groteske verschenen na de Tweede Wereldoorlog voornamelijk binnen filologische en letterkundige afdelingen. Vanaf dat moment was er sprake van modern groteskenonderzoek.

2.2 Het moderne groteskenonderzoek: Kayser en Bachtin

2.2.1 Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*

Na de Tweede Wereldoorlog ontkiemde bij Wolfgang Kayser de gedachte om een studie aan het groteske te wijden. Een eerste stelling noteerde hij overigens al in zijn canonieke boek, *Das sprachliche Kunstwerk*, in 1948. '[I]m Grotesken entfremdet sich die Welt,' schreef hij toen op, 'die Formen verzerren sich, die *Ordnungen unserer Welt lösen sich auf*.'¹⁵⁷ Deze stelling werd vervolgens de hoofdgedachte van Kayzers in 1957 voltooide studie: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*.¹⁵⁸ Vanaf dat moment neemt Kayser een essentiële plek in het groteskenonderzoek in. Hij zette het groteske als een belangrijke esthetische categorie op de kaart. Aan Kayser dankt het groteskenonderzoek ook het systematiseren van de 'Sache- Wort- und Begriffsgeschichte.'¹⁵⁹ Bovendien ontvouwde hij in zijn boek ook een nooit eerder zo om-

¹⁵⁶ Zie Victor Hugo en zijn befaamde "Préface du Cromwell" (1827). Friedrich Schlegel in zijn *Gespräch über die Poesie* (1800) leverde in Duitsland een belangrijke bijdrage aan de toenmalige discussie over het groteske. John Ruskin besteedde in zijn beroemde *The Stones of Venice* (1853) ook veel aandacht aan het groteske als een betekenisvol scheppingsprincipe. Voor de bespreking van hun bijdragen aan het groteskenonderzoek zie *Ibid.*, 46-64. Zie ook Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 56-58.

¹⁵⁷ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (Bern etc.: Francke, 1948), 384. [Mijn cursivering].

¹⁵⁸ Kayzers groteskenstudie werd in 1960 postuum heruitgegeven met de verkorte titel *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Uit deze tweede editie van het boek citeer ik in deze studie.

¹⁵⁹ Het bestuderen van de begripsgeschiedenis à la Kayser werd ook door anderen voortgezet. Een uitstekend voorbeeld hiervan vormt de studie van Barasch die het gebruik van het woord en het begrip in Groot-Brittannië probeerde op te sporen. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*. Ook de Poolse onder-

vattend beschreven geschiedenis van de diverse kunstverschijnselen die door de eeuwen heen als ‘grotesk’ waren bestempeld.

Het boek van Kayser werd met grote instemming begroet in de naoorlogse humaniora en meteen als standaardwerk gezien op het gebied van ‘an aspect of literature and art that has not yet received systematic treatment by scholars.’¹⁶⁰ Al in 1963 verscheen het ook in de Engelse vertaling, *The Grotesque in Art and Literature*,¹⁶¹ hetgeen het wereldwijde succes van Kayser's studie bevestigde.

Kayser's werk heeft snel ook navolging gekregen. Voornamelijk in Duitsland traden veel letterkundigen in de voetstappen van hun landgenoot.¹⁶² Maar ook buiten Kayser's taalgebied – Nederland, België, Groot-Brittannië, de Verenigde Staten en een aantal Midden- en Oost-Europese landen – hebben zijn ideeën over het groteske weerklank gevonden.¹⁶³ Ook de Poolse groteskenonderzoekers hebben zich toen Kayser's bevindingen snel toegeëigend. De opkomst van het groteskenonderzoek in Polen vond plaats tijdens de destalinisatie, na 1953. Ondanks het feit dat Kayser's boek nooit in de Poolse vertaling verscheen en tot op de dag van vandaag alleen in fragmenten in het Pools beschikbaar is, is zijn boek ook in Polen meteen tot standaardwerk uitgeroepen.¹⁶⁴ Velen lazen het in het Duits en anderen leunden op de uitvoerige besprekingen van en parafrasen uit dit boek in andere teksten.¹⁶⁵ Het belang van Kayser's theorie wordt binnen het onderzoeksgebied soms aan het zicht onttrokken. Niettemin, Kayser's bescheiden ogende studie over *Das Groteske in Malerei und Dichtung* was (en is nog steeds) cruciaal voor het groteskenonderzoek in de twintigste eeuw. Bijna alle groteskenonderzoekers die na 1957 actief waren, onder wie de tweede invloedrijke denker, Michail Bachtin, hebben kennis genomen van dit boek en bouwden erop voort. Zelfs Bachtin, die *grosso modo* als de belangrijkste opponent van

zoeker, Lech Sokół, deed een poging om de begripsgeschiedenis in Polen te inventariseren. Zie o.m. Sokół, “O pojęciu groteski (1).” Lech Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Wrocław etc.: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1973).

¹⁶⁰¹⁶⁰ W.I. Lucas, “Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung by Wolfgang Kayser,” *The Modern Language Review* 54, no. 1 (1959): 129. Zie ook Lewis A. Lawson, “The Grotesque in Art and Literature (Book),” *Modern Language Journal* 49, no. 2 (1965): 123.

¹⁶¹ Het boek in de Engelse vertaling werd in 1968 heruitgegeven.

¹⁶² Alleen in het eerste decennium na het verschijnen van het boek van Kayser droegen in Duitsland talloze beschouwers aan de fundering van het groteskenonderzoek bij. Zie o.m. Esslin, red., *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama* of Rainer Lengeler, *Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare* (Köln: Böhlau, 1964). Gerhard Mensching, *Das Groteske im modernen Drama. Dargestellt an ausgewählten Beispielen* (Bonn: Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität, 1961).

¹⁶³ In de Verenigde Staten verscheen bijna parallel aan de studie van Kayser het onderzoek van Lee Byron Jennings. Zie Lee B. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose* (Berkeley etc.: University of California Press, 1963). Een paar jaar later kwam de studie van Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1967).

¹⁶⁴ Zie Jastrzębski, “O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej.”

Sokół, “O pojęciu groteski (1).” ———, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*.

¹⁶⁵ Zie Marian Holona, “Recenzja *Das Groteske in Malerei und Dichtung*,” *Kwartalnik Neofilologiczny* 11-12, no. 4 (1964). Wanda Lipiec, “Recenzja *Das Groteske...*,” *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4, no. 2 (1963).

Kayser binnen het onderzoeksgebied wordt gezien, schreef Kayser de eer toe de eerste theorie over het groteske geformuleerd te hebben.¹⁶⁶ Bachtins houding ten aanzien van Kaysers theorie licht ik hierna toe.

2.2.2 Michail Bachtin en zijn Rabelais-studie

In 1965 verscheen in Moskou de studie over Rabelais, *Tvortsjestvo Fransoea Rable i narodnaja kul'toera srednevekov'ja*, van Michail Bachtin.¹⁶⁷ Ook Bachtins studie werd snel, want al in 1968, in de Engelse vertaling gepubliceerd onder de titel *Rabelais and His World*. De Franse vertaling van Todorov kwam in 1970 uit. Ook in Polen werd het boek snel vertaald. Het verscheen eerst in fragmenten¹⁶⁸ en werd in 1975 integraal gepubliceerd. Bachtins werk groeide uit tot de meest populaire bijdrage aan het groteskenonderzoek en er is heel veel over Bachtins benadering geschreven. Er wordt ook veelvuldig aan zijn werk gerefereerd in onderzoek op het gebied van de film en media.¹⁶⁹ Hieruit putte onder anderen John Fiske in zijn bekende werk over *Television Culture* (1987). De anthologie onder redactie van David K. Danow, *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque* (2004), bevat ook een aantal op film gerichte teksten die hoofdzakelijk Bachtin als bron gebruiken. Ook Mary Russo's *Female Grotesque* (1995) refereert uitvoerig aan de Rabelais-studie. Ik beperk mij hier slechts tot het aanstippen van een aantal belangrijke punten en zal vooral ingaan op de polemische relatie tussen Bachtins en Kaysers studie.

Bachtins Rabelais-studie heeft de groteske voorstellingswereld van Gargantua en Pantagruel als onderwerp. Hij concentreerde zich op de carnavaleske¹⁷⁰ vormen van de cultuur en de oppositionele, subversieve relatie ervan tot de officiële, gecanoniseerde 'agelastische' (niet-lachende) cultuur. Bachtin werkte deze tegenstelling uit aan de hand van wat hij noemt: de

¹⁶⁶ Zie noot 127.

¹⁶⁷ Voor een boeiende introductie op het leven van Bachtin en de moeizame totstandkoming van zijn boek over Rabelais zie: Anton Simons, *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin* (Amsterdam: SUA, 1990). Zie ook de proloog van Michael Holquist tot de tweede Engelstalige uitgave van *Rabelais and His World*. Zie Bachtin, *Rabelais and His World*, xx-xxi.

¹⁶⁸ Ludwik Flaszen, criticus en theaterdeskundige die met Jerzy Grotowski samenwerkte, vertaalde en publiceerde twee fragmenten uit Bachtins boek toegespitst op het groteske in 1966 en 1967 in maandblad *Odra*. Zie Michail M. Bachtin, "Karnawał i literatura," *Odra* 12, 1966. ———, "O grotesce," *Odra* 7-8, 1967.

¹⁶⁹ In het Fellini-onderzoek heeft Bachtins 'groteske lichaam' veel sporen nagelaten, wat overigens niet verbaast gezien het feit dat lichamen van de personages in Fellini's films opmerkelijke proporties en vormen aannemen, zoals het beroemde dwerg-nonnetje uit *AMARCORD* (1973). Over de bruikbaarheid van Bachtins concepten in het Fellini-onderzoek zie o.m. Maura O'Gara, "The Grotesque in the Works of Federico Fellini and Angela Carter," in *Inter Action 4. Proceedings of the Fourth Postgraduate Conference* (Bellville: UWC Press, 1996). Stubbs, "The Fellini Manner. Open Form and Visual Excess," 64n13.

¹⁷⁰ Beide begrippen functioneren bij Bachtin enigszins als synoniemen.

‘klassieke’ en de ‘groteske lichaamsanon.’¹⁷¹ Het groteske lichaam en ‘het carnaval(eske)’ zijn niet meer weg te denken uit het groteskenonderzoek, en dit geldt in het bijzonder voor de specifieke verlaging (*rabaïsment*) van de ‘klassieke,’ ‘officiële’ cultuurvormen. De benadering van kunst in termen van de groteske verlaging heeft een interessant vervolg gekregen in het Boononderzoek in Vlaanderen en Nederland (zie de analyses van Kris Humbeeck en Annie van den Oever.)¹⁷² Deze studies hebben ook mijn benadering van het probleem van het groteske en de receptie ervan mede gevormd.

De kern van het principe van de *rabaïsment* (Fr. verlaging, vernedering), zo betoogt Bachtin, schuilt in het feit dat alles wat niet-materieel of abstract is, op de materiële en lichamelijke dimensie wordt teruggeplooid en hierdoor wordt verlaagd. In de woorden van Bachtin:

all that is sacred and exalted is rethought on the level of the material bodily stratum or else combined and mixed with its images. We spoke of the grotesque swing, which brings together heaven and earth. But the accent is placed not on the upward movement but on the descent.¹⁷³

Deze verlaging kent dus twee etappes: ten eerste wordt al het hemelse, hogere, geestelijke en ideale naar beneden getrokken en herleid tot het lagere en vaak vooral lichamelijke; ten tweede wordt de meeste aandacht – vaak tegen de conventies en normen in – aan het (laag-)lichamelijke geschonken (*the lower body stratum, le bas corporel*). *Rabaïsment* bewerkstelt dus een fundamentele verlaging, vernedering en omkering van de hiërarchische ordeningsprincipes die ten grondslag liggen aan de conventionele – in de woorden van Bachtin – ‘klassieke’ voorstellingen van onder meer het lichaam,¹⁷⁴ het subject en de (gevestigde) cultuur.

In het groteskenonderzoek is dit probleem van verlaging bestudeerd (ook door de hierboven genoemde Boononderzoekers) met de nadruk op de receptieproblemen die groteske kunst veroorzaakt. Ook mijn boek wordt geschraagd door de stelling dat de studie van het probleem van de groteske verlaging in de zin van Bachtin de problemen die typerend zijn voor de receptie van groteske kunst inzichtelijker maakt. Omdat ik het probleem van de verlaging met meer omvattende cognitieve aspecten van de groteske ervaring in verband wil brengen (met behulp van de studie van Reuven Tsur), kom ik op dit punt in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk terug.

¹⁷¹ Zie zijn verantwoording voor het gebruik van het woord ‘anon’ en de uiteenzetting over de relatie tussen de ‘groteske’ en ‘klassieke’ lichaamsvoorstellingen. Bachtin, *Rabelais and His World*, 26-30. Zie verder ook hoofdstuk 5 en 6 over het groteske lichaam en het laag-lichamelijke.

¹⁷² Zie onder meer de behandeling van de *rabaïsment* in de oertekst over de Boonkritiek van Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 499-500. Zie ook het werk van Annie van den Oever, die tegelijk met Humbeeck over Boon publiceerde, o.m. in *De Kantieke Schoolmeester* nr. 1 & 2. Recentelijk publiceerde zij: Van den Oever, <Fritzi> en het groteske. ———, *Het leven zelf. ———*, “Grimassen in de nachtspiegel of de rabaïsment als techniek tegen de klassieke geschiedschrijving. Over mythologisering en ontmythologisering in de historische romans van L.P. Boon,” in *Frictie of non-frictie* (Rimburg: Huis Clos, 2010). Beide Boonkenners hebben het onderzoek naar deze Vlaamse groteske schrijver op een nieuw spoor gezet.

¹⁷³ Bachtin, *Rabelais and His World*, 371.

¹⁷⁴ Ibid., 30-42.

2.2.3 De misvatting over twee paradigma's: Bachtin vs. Kayser

Het meest bekende punt van kritiek op Kaysers studie betreft zijn overinvestering in de beschouwing van de Romantiek en het uitvergroten van het 'demonische' aspect van het groteske. Algemeen bekend is het misprijzende oordeel van Philip Thomson, over Kaysers 'somewhat melodramatic over-emphasis on the "demonic."' ¹⁷⁵ Die misvattingen rondom de 'demonische aspecten van het groteske à la Kayser' zijn trouwens symptomatisch voor de reducerende lezing van de groteskentheorie van Wolfgang Kayser in de Angelsaksische traditie. ¹⁷⁶

Over Kaysers tegenzin om het groteske nadrukkelijk in termen van het komische uit te leggen valt het een en ander te zeggen. Deze onwilligheid kwam voort uit het feit dat het groteske in de negentiende eeuw steeds vaker gereduceerd werd tot een komisch, marginaal genre. 'Da ist also dem Grotesken alle Unheimlichkeit verlorengegangen, es erregt ein unbeschwertes Lächeln.' ¹⁷⁷ Dit betreurde hij. Voor Kayser was dit het moment waarop het groteske in de negentiende eeuw 'als wissenschaftlicher Terminus verloren gegangen ist.' ¹⁷⁸ Reductie van het groteske tot het komische, meende Kayser, verschaftte een te beperkte blik op het probleem waarvan de kern juist in de onzekerheid en het ambivalente school. Tegen zulke 'Verflachung und Verharmlosung' protesteerde Kayser in 1957, en door het groteske opnieuw sterker met het *Unheimliche*, ¹⁷⁹ het vervreemdende en het afgrondelijke te verbinden, wilde hij het groteske als een belangrijk begrip in de kunstbeschouwing redden. De twintigste-eeuwse avant-garde, waar Kayser vervolgens zijn aandacht op vestigde, maakte duidelijk dat een studie nodig was van het groteske in een bredere context, die ook ruimte zou laten voor de desoriënterende en *unheimliche* kanten ervan.

Bachtins Rabelais-boek heeft een nieuwe draai gegeven aan het groteskenonderzoek, maar droeg ook bij aan de miskenning van de kernpunten van Kaysers theorie. Bachtin werd door velen als de grootste opponent van Kayser gezien en beide groteskenstudies werden als onafhankelijke, en tegengesteld aan elkaar, of als zelfs 'totaal onverzoenbare' ¹⁸⁰ visies op het probleem van het groteske gerecipeerd. Dit leidde soms tot te eenvoudige interpretaties; waardoor de tegenstelling tussen Bachtin en Kayser regelmatig ongenueanceerd en uitvergroot werd be-

¹⁷⁵ Thomson, *The Grotesque*, 18. Zie ook Tsur die deze kritiek op Kayser via Thomson onderschreef. Reuven Tsur, "The Infernal and the Hybrid - Bosch and Dante," in *On the Shore of Nothingness. Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics* (Exeter etc.: Imprint Academic, 2003), 265-266.

¹⁷⁶ Annie van den Oever heeft in haar behandeling van Kayser en Bachtin de misvattingen goed in kaart gebracht. Ik sluit mij op dat punt bij haar aan. Zie haar hoofdstuk over 'De groteske tegentraditie' en in het bijzonder de kritische beschouwing van Kaysers invloed op Bachtins werk. Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 56-67, 71-73.

¹⁷⁷ Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 20.

¹⁷⁸ Ibid., 81.

¹⁷⁹ Vergelijk Sigmund Freud, "The Uncanny," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 1953-1974.

¹⁸⁰ Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 62.

handeld. Een voorbeeld van een soortgelijke misvatting vindt men in het speciaalnummer van *Raster*, gewijd aan de groteske literatuur. Hans W. Bakx die de inleiding schreef, is een van de beschouwers die beide denkers, Bachtin en Kayser, als tegenpolen neerzet.¹⁸¹ Kaysers benadering wordt, aldus Bakx, door ‘maanzucht en demonie’ geplaagd, terwijl Bachtins universum een carnavaleske sfeer ademt.¹⁸² Dergelijke uitvergrotingen van de tegenstellingen hebben ertoe geleid dat er maar weinig onderzoekers zijn die beide theorieën in hun benaderingen combineren.¹⁸³ Dit vloeit veelal ook uit de keuze van het materiaal voort. In de regel wordt bijvoorbeeld Kayser graag aangehaald door onderzoekers die zich over de Romantiek en het *Unheimliche* buigen; Bachtin spreekt daarentegen vaak juist de onderzoekers aan die in de subversieve en politiek-ideologische aspecten van (groteske en humoristische) kunst geïnteresseerd zijn.¹⁸⁴

Aan het ontstaan van een indruk dat er ‘twee onafhankelijke, oppositionele paradigmata zouden bestaan in de groteskenstudie’¹⁸⁵ was in eerste instantie Bachtins anti-Kayser retoriek medeplichtig. Bachtin presenteerde zijn materiaal en historische periode in creatieve tegenspraak met Kaysers betoog. Hij benadrukte op polemische wijze de tegenstellingen met Kaysers tijdsvakken en materiaal. Zo plaatste Bachtin tegenover Kaysers ‘gloomy,’ ‘demonic’ en ‘terrifying’ groteske een carnavaleske en vitale variant. Dit principe van tegenspraak paste hij overigens eigenlijk alleen in de inleiding tot *Rabelais and His World* toe.¹⁸⁶ Dit hoeft geen verbazing te wekken, gezien het feit dat deze inleiding inderdaad later, na kennisneming van Kaysers boek is toegevoegd aan zijn al in 1940 voltooide, en daarna enigszins herwerkte Rabelais-studie.

Bachtins visie op het groteske is in vele opzichten niet zozeer tegenstrijdig met, als wel complementair aan die van Kayser: daar waar Bachtin de vroeg-moderne ‘carnevalesk-komische’ traditie in het centrum van de aandacht plaatst, legt Kayser vooral de nadruk op de Romantiek en de twintigste eeuw. De vondsten van Kayser met betrekking tot de bloeiperioden van de groteske kunst, die afgewisseld zijn met de klassiek georiënteerde perioden van verwerping, klinken echter duidelijk door in Bachtins uitwerking van de tegenstellingsrelatie tussen de ‘groteske’ en ‘klassieke canon.’ De kern van zijn benadering bouwt dan ook voort op Kaysers hoofdgedachte over de groteske verstoring van vaste categorieën en ordeningsprincipes.¹⁸⁷ Recent groteskenonderzoek heeft in feite laten zien dat men de verdiensten van beide auteurs op een productieve manier met elkaar kan verbinden. Zowel Kayser als Bachtin duiden het groteske als een verschijnsel dat voor het doorbreken van de ordeningsprincipes zorgt en voor het ra-

¹⁸¹ Ibid., 61-62.

¹⁸² Hans W. Bakx, “Het groteske moment. Ter inleiding van *Raster*,” *Raster*, no. 30 (1984): 8.

¹⁸³ Geoffrey Harpham, die hierna wordt behandeld, was een van de eerste onderzoekers die beide denkkaders op een vruchtbare wijze heeft gecombineerd. Zie hierna § 2.3.1 “Het groteske als species of confusion.”

¹⁸⁴ Op het gebied van film zie bijvoorbeeld de studie van Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore etc.: Johns Hopkins University Press, 1989).

¹⁸⁵ Van den Oever, <*Fritzi*> en het groteske, 63.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Van den Oever, <*Fritzi*> en het groteske, 58-63.

dicaal verstoren van vaste en canonieke – het woord dat vooral bij Bachtin centraal staat – cultuurvormen.¹⁸⁸ Dit kernpunt dat Kayser naar voren bracht en waarover in het latere grotesken-onderzoek een algemene consensus bestaat, wordt eigenlijk pas in retrospect herontdekt. Dit punt werd bovendien op een interessante wijze uitgediept binnen de cognitieve benaderingen. Wenselijk lijkt daarom een terugblik op Kaysers hoofdgedachte, alvorens ik de nadere uitdieping van zijn hoofdpunt – de door groteske kunst veroorzaakte desoriëntatie – vanuit het cognitieve perspectief zal belichten.

2.2.4 Kayser: de groteske structuur

Wat is die structuur, wat is het ‘was wir bei dem Überblick über fünf Jahrhunderte hin eigentlich wahrgenommen haben?’¹⁸⁹ Wat zorgde ervoor dat ‘die Sprache [...] doch immer das eine Wort “grotesk” bereit hielt’¹⁹⁰ om al deze uiteenlopende werken te etiketteren? Op deze vragen formuleerde Kayser zijn antwoord in de slotbeschouwing, in een poging te komen tot ‘eine genauere Bestimmung des Grotesken.’¹⁹¹ Hij concludeerde dat alle voorbeelden uit verschillende kunst domeinen die hij in zijn beschouwing opgenomen had en die in de loop der eeuwen telkens als ‘grotesk’ werden bestempeld, zich in termen van dezelfde structuur laten opvatten.

[W]enn die Italiener des 16. Jahrhunderts von den ornamentalen Grotesken als von *sogni dei pittori* sprachen, so [...] meinten [sie] die gleiche, die bis in die Gegenwart als typisch für das Groteske ausgegeben wurde. [...] Ebenso liesse sich wohl belegen, dass die von Wieland im ausgehenden 18. Jahrhundert als typisch für das Groteske angesetzte Wirkung [...] auch für die Aufnahme der grotesken Ornamentik gilt.¹⁹²

Deze voor het groteske typische werking, de structuur die zich manifesteert in de receptie van de groteske kunst, zoals Kayser benadrukt, laat zich begrijpen vanuit het oogpunt van de categorieverstoring. Het groteske wordt in navolging van Kayser begrepen als de ervaring van een plotselinge ‘Ratlosigkeit des Beschauers.’¹⁹³ Met andere woorden: het is een ervaring waarin een overrompend, plotseling gevoel van desoriëntatie en vervreemding domineert; men krijgt het gevoel plotseling de grond onder de voeten te verliezen. Dit gevoel is terug te voeren op het feit dat de categorieën waarmee wij ons op de wereld oriënteren het begeven wanneer wij oog in oog komen te staan met de vervormingen en menggestalten in het groteske werk.¹⁹⁴

Kaysers stelling dat het groteske een verschijnsel is dat de categorieën en ordeningsprincipes waarmee wij ons op de wereld oriënteren verstoort, kan in retrospect als zijn belangrijkste

¹⁸⁸ Zie Ibid.

¹⁸⁹ Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 132.

¹⁹⁰ Ibid., 133.

¹⁹¹ Ibid., 7.

¹⁹² Ibid., 133.

¹⁹³ Ibid., 27.

¹⁹⁴ Ibid., 137.

vondst worden bestempeld.¹⁹⁵ Wat Kayser kort aanduidde als de ‘oerervaring van groteske kunst,’ resoneert in de studies van onder meer de hier te behandelen Geoffrey Harpham, Reuven Tsur en Noël Carroll. Al deze denkers vatten de groteske ervaring op als een paradigmatische (kunst)ervaring die met een specifieke desoriëntatie samenhangt. Ook benoemen zij de relevantie van het probleem van het groteske voor het begrijpen van de werking van de kunsten. Niet onbelangrijk is verder dat het groteske wordt gezien als een verschijnsel dat nu zelfs zo prominent is dat Noël Carroll in 2003 schreef dat het de meest in het oog springende vorm is in de kunsten en de massacultuur van het moment (‘it appears timely to address it theoretically’).¹⁹⁶

2.3 Het groteske als een cognitief probleem: Harpham, Tsur en Carroll

In deze paragraaf zal ik het probleem van de groteske ervaring en de karakteristieke desoriëntatie verder uitdiepen vanuit de cognitieve invalshoek. De cognitieve benadering legt nog meer de nadruk op de desoriënterende ervaring van groteske kunst dan in het groteskenonderzoek inmiddels al gebruikelijk was en deze benadering werpt bovendien extra licht op de vraag naar de aard en functie van deze specifieke, sterk ontregelende kunstervaring. Tevens wil ik de relatie met de interpretatiestrategieën van de critici behandelen. Ik start mijn behandeling met Harphams studie, die zich weliswaar niet in de cognitieve benadering laat indelen, maar desalniettemin een aantal bruikbare concepten gearticuleerd heeft, waarmee de groteske desoriëntatie als een cognitief probleem een nadere invulling krijgt. Bovendien, door de problematisering van het groteske in termen van een specifiek ‘mental event’¹⁹⁷ te omschrijven, vormt Harphams behandeling tegelijk een brug tussen Kaysers werk en de latere cognitieve benaderingen.

2.3.1 Het groteske als species of confusion

De titel van het boek van Geoffrey G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradictions in Art and Literature* (1982), verraadt reeds de invloed van Kayser en Bachtin.¹⁹⁸ Zelf schrijft hij, terugblikkend, meer door Bachtins Rabelais-studie geïnspireerd te zijn geweest,¹⁹⁹ maar Harpham treedt ook duidelijk in de voetsporen van Kayser. Zijn uitgangspositie sluit nauw aan bij diens hoofdpunt. Wie de opening van Harphams studie leest, herkent onmiddellijk echo’s van Kaysers slotbeschouwing:

¹⁹⁵ Zie ook de herwaardering van Kayser in Van den Oever, <Fritzi> en het groteske.

¹⁹⁶ Carroll, “The Grotesque Today,” 294.

¹⁹⁷ Harpham, *On the Grotesque*, 4, 23.

¹⁹⁸ Het idee van contradictie ontwikkelde Harpham duidelijk onder invloed van Bachtin. Door aandacht aan de groteske kunst door de eeuwen heen te schenken en diverse kunstdisciplines erin te betrekken, zet Harpham ook de aanpak van Kayser voort.

¹⁹⁹ Zie zijn recente voorwoord bij de heruitgave van zijn boek in 2006. Harpham, *On the Grotesque*, xiii-xiv.

When we use the word “grotesque” we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition, [...] calling into question the adequacy of our ways of organizing the world [...].²⁰⁰

Net als Kayser erkent Harpham het groteske als een desoriënterende, aan de basale denkcategorieën weerstand biedend verschijnsel. In de beschouwing benadrukt hij overigens, sterker nog dan Kayser, het belang en de functie van de verstorende werking van het groteske, zowel op het niveau van de waarneming, als ook op het conceptuele niveau. Harpham noemt het groteske ‘the slipperiest of aesthetic categories,’²⁰¹ en ‘a species of confusion’²⁰² die onze waarneming ontregelt en ons met problemen opzadelt. De ervaring van het groteske, het specifiek mentaal proces dat het tweeeebrengt, behandelt Harpham in termen van het ‘interval of the grotesque’ en dat proces wil ik hier kort belichten.

Het concept van het groteske interval is cruciaal voor Harphams benadering van het groteske. ‘The grotesque,’ stelde Harpham, ‘occupies a gap or interval; it is the middle of a narrative of emergent comprehension.’²⁰³ De confrontatie met de karakteristieke set van mentale reacties is dan ook de enige indicatie voor het probleem. ‘[T]hese operations [...] tell us that we are in the presence of the grotesque.’²⁰⁴ Net als Kayser heeft Harpham talloze kunstuitingen bestudeerd. Ook heeft hij de reacties die deze kunstwerken telkens oproepen nauwlettend behandeld. Hij concludeerde, net als Kayser, dat al de kunstvormen die men onder het etiket ‘grotesk’ schaaft, niet alleen door bepaalde formele kenmerken bij elkaar worden gebracht, ‘but also because they throw the reader/viewer into that [...] “interval” [of the grotesque],’²⁰⁵ het interval van desoriëntatie/fascinatie dat zo karakteristiek is voor de groteske ervaring. Ik zal hier Harphams beschrijving van het groteske interval in zijn volle lengte citeren want het geeft een goed inzicht in de manier waarop het groteske ons in dat interval gevangen houdt. Het interval laat zich begrijpen als een

purgatorial stage of understanding during which the object appears as “a jumble and distortion of other forms” [a moment] in which, although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the dominant principle that defines it and organizes its various elements. Until we do so we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity but unable to decipher the

²⁰⁰ ———, *On the Grotesque*, 3.

²⁰¹ Geoffrey G. Harpham, “The Grotesque: First Principles,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, no. 4 (1976): 461.

²⁰² Harpham, *On the Grotesque*, xv.

²⁰³ *Ibid.*, 15.

²⁰⁴ *Ibid.*, 4.

²⁰⁵ *Ibid.*, 38.

codes. Resisting *closure* the grotesque object impales us on the present moment, emptying the past and forestalling the future.²⁰⁶

Het interval is dus een moment van leemte, ‘een luchtzak in de logische ruimte,’²⁰⁷ een breuk in de gedachtegang, een betekenis crisis. In plaats van naar de afgeronde betekenis toe te werken, wordt de kijker/lezer telkens een andere kant op gestuurd en gedwongen om te *switchen*. Het interval kent dus een tegendraadse dynamiek: het weerstaat *closure*²⁰⁸ oftewel het toekennen van één afgeronde interpretatie en stuurt aan op ‘incompatible, variable or swichting interpretations.’²⁰⁹ Het proces van waarnemen wordt hierdoor uitgerekt, en de afsluitende betekenis- en oordeelsvorming verlamd. Terzijde wil ik even opmerken dat dit fenomeen van verlamming al eerder in de beschouwingen over het groteske is gesignaleerd en in de esthetiek bekend staat onder de naam *stupore*. Afgeleid van het Latijnse *stupore*²¹⁰ werd dit begrip al vanaf de Renaissance aangewend ter benoeming van een moment van verrassing, verwarring, desoriëntatie of verlamming, ‘resulting from perception of a thing that exceeded the limits of our senses.’²¹¹ Dit interval wordt in het cognitief georiënteerde onderzoek met name door Tsur nader gepreciseerd.

Tot de belangrijkste kenmerken van het groteske rekent Harpham ‘[...] the sense of formal disorder we perceive in grotesqueries, in which ontological, generic, or logical categories are illegitimately jumbled [...].’²¹² Het woord ‘illegitimately’ is hier cruciaal. In navolging van Bachtin legt Harpham – veel meer dan Kayser dat doet – er de nadruk op dat de kern van de groteske ervaring verbonden is met de ondermijning van de logische, biologische en ontologische ordeningen. Cruciaal is echter dat ook de *hiërarchische* organisatie van de wereld zoals we die kennen wordt verstoord. In de woorden van Harpham: ‘And it is grotesque, not only because of its skewing of logical or ontological categories, but especially because of its confusion of hierarchy [...].’²¹³ In groteske kunst worden vaak op een radicale wijze – door een perverse of infantiele *omkering* – de hiërarchieën ondermijnd waarop de bekende voorstellingen van de we-

²⁰⁶ Ibid., 15-16. (Mijn cursivering).

²⁰⁷ Deze metafoer is afkomstig van Bakx. Hij bouwt in zijn korte inleiding op het groteske aandachtig op Harphams concept van het interval voort, wat hij als ‘leemte in [...] begrip of opvatting’ vertaalt. Bakx, “Het groteske moment,” 9.

²⁰⁸ *Closure* is een begrip uit de poëticastudies afkomstig van Barbara Herrnstein-Smith. Hiermee wordt de (lezers)ervaring van ‘ultimate unity and coherence’ bestempeld. Closure biedt volgens haar ‘a point from which all the preceding elements may be viewed comprehensively and their relations grasped as part of a significant design.’ Barbara Herrnstein-Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (Chicago etc.: University of Chicago Press, 1968), 36.

²⁰⁹ Harpham, *On the Grotesque*, 21.

²¹⁰ Over het gebruik van dit begrip door de kunstenaars en kunstbeschouwers zie bijvoorbeeld Norman E. Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994), 130-149. Ook David Summers, die onderzoek deed onder meer naar groteske kunst in de Renaissance, behandelt deze kwestie. Zie David Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1981). Summers, “The Archaeology of the Modern Grotesque.”

²¹¹ Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, 173.

²¹² Harpham, *On the Grotesque*, xxi.

²¹³ Ibid., 10.

reld steunen. Het problematische karakter ervan – voor de kritiek – schuilt erin dat dit soort groteske, hybride en ambigue vormen vaak ook de basale, hiërarchische ordening van ons denken aantasten. Hierdoor roept deze kunst zowel verwarring als sterke emotionele reacties op. Deze reacties zijn door Kayser, Harpham en Thomson uitvoerig beschreven en vooral door de cognitivisten Reuven Tsur en Noël Carroll *en detail* geanalyseerd.

Wat de categorie verstoort, doorbreekt, de orde en hiërarchie op zijn kop zet, laat zich vaak ook moeilijk benoemen en categoriseren. Het probleem dat etikettering, onderbrenging en categorisering van groteske kunst reducerend kan werken illustreert Harpham door enkele schilderijen te analyseren en te laten zien dat de ambiguïteit van de afbeelding verloren kan gaan door het werk van een ondubbelzinnige (concrete of allegorisch-symbolische) titel te voorzien. De ambiguïteit wordt op die manier gereduceerd, zoals wanneer monsterlijke, hybride figuren op het schilderij van Martin Schöngauer, “The Temptations of St. Anthony,” tot de categorie ‘verleidingen’ worden gereduceerd en zodoende, zoals Harpham dan stelt, als minder grotesk worden ervaren; ‘ont-grotesken’ (*to de-grotesque*) is de term die Harpham hiervoor gebruikt.²¹⁴

2.3.2 De groteske ervaring

De belangrijkste theoretische bijdrage aan het groteskenonderzoek vanuit het cognitief onderzoek staat op naam van Reuven Tsur, vooral bekend als de grondlegger van de *cognitive poetics*.²¹⁵ Groteske kunst (in wisselwerking met de cognitieve processen die deze kunst verstoort) is door Reuven Tsur in zijn *cognitive poetics* op een inspirerende wijze beschreven. Groteske kunst wordt daarbij als een van de kunstvormen aangehaald die het zicht op het functioneren van de cognitieve processen in de kunstervaring het best kunnen verhelderen. Het groteske vat Tsur in dit verband op als een van de meest opvallende esthetische verschijnselen.²¹⁶ Voortbouwend op de negentiende-eeuwse denkers zoals Kant en Hegel, betoogt Tsur dat het groteske (net als het sublieme) ‘suddenly seize[s] and fill[s] the human soul, leaving no thoroughfare for any other emotion [...] [which] threatens to exceed the imagination’s power to take everything all in at once.’²¹⁷ Omschreven in termen van cognitieve processen dient het groteske zich aan onze waarneming en cognitie aan als een van de meest drastische vormen van ontregeling van

²¹⁴ Zie Ibid., 5, 13-14.

²¹⁵ Het is een methode die ‘explores how cognitive processes shape and constrain literary response and poetic structure,’ zoals Tsurs recente explicatie aangeeft. Reuven Tsur, “Deixis in Literature. What isn’t Cognitive Poetics?,” *Pragmatics & Cognition* 16, no. 1 (2008): 124. Zie tevens zijn standaardwerk Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Het is ook weer in de herziene versie in 2008 verschenen: Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Portland: Sussex Academic Press, 2008).

²¹⁶ Al in de jaren zeventig heeft Tsur zijn blik op het groteske laten vallen. Zie Reuven Tsur, “Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability,” *College English* 36, no. 7 (1975): 776-788. Recentelijk stelde hij ook een monografie op over het groteske. Het boek is helaas alleen in het Hebreeuws geschreven en is ook nog niet gepubliceerd, maar slechts online raadpleegbaar. Zie zijn persoonlijk website, geraadpleegd op 25.4.2010, <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/papers.html>.

²¹⁷ In deze uitwerking bouwt Tsur ook wel expliciet op Kant voort. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 386, 409.

de normale cognitieve reactie.²¹⁸ Oog in oog met een groteske werk wordt de kijker/lezer overmeesterd door een gevoel van verwarring en geconfronteerd met sterke en *incompatibele* emoties. Men is verward, *baffled*, men weet zich geen houding aan te meten, want het groteske duwt de recipiënt in een staat van besluiteloosheid, zo stelt Tsur. ‘Instead of deciding unambiguously in favor of one or another defense mechanism [or response], the grotesque leaves the observer in an intermediate state, in uncertainty, in a state of indecision.’²¹⁹ In deze omschrijving kan men hetzelfde verschijnsel van verlamming herkennen, dat ik hierboven aan de hand van Harpham ook al heb behandeld.

Bezien in het verlengde van de cognitieve vermogens blijkt het groteske niet alleen een heel opvallende, maar ook een confronterende en zeer problematische ervaring te zijn. Gezien de normale voorkeur van de menselijke cognitie om, zoals Tsur beredeneert, de waarneming en ervaringen glad te strijken en te stabiliseren,²²⁰ dient het groteske zich aan als iets wat moeilijk te verdragen valt en storend en dreigend is. Hij noemde dit een inzicht vergrotend moment omdat de verwarrende confrontatie met het groteske, ambigue kunstwerk de recipiënten tot een analyse van de eigen gedachten dwingt. Het is een moment waarop ‘thought turn[s] around and examine[s] itself.’²²¹

Tegelijk merkt Tsur op dat dergelijke verstoringen ook als aantrekkelijk kunnen worden ervaren, juist omdat met de verstoring een zelfreflectief moment kan optreden.²²² Hiermee diept Tsur in feite een bekend aspect uit dat in het groteskenonderzoek al langer wordt behandeld; het gaat hier om de botsing tussen incompatibele reacties die het groteske lijkt op te roepen, dat wil zeggen, een reeks van conflicterende reacties van afwijzing en aantrekking, van het plezierige en het repulsieve of zoals Harpham het noemde – ‘a civil war of attraction/repulsion.’²²³ Naast de cognitieve desoriëntatie plaatst Tsur dit conflict van emotionele reacties in het hart van zijn theorie van het groteske.

Op dit punt sluit ook Noël Carroll bij Tsur aan, al is zijn analyse meer op de structuur, die deze ervaring veroorzaakt, toegespitst en werkt hij het probleem van de incompatibele emoties nader uit. Carroll ontwikkelt een systematische benadering van de drie meest cruciale clusters van emotionele reacties die regelmatig in verband met de receptie van groteske kunst worden benoemd. De clusters vormen ‘compound emotions,’ oftewel ‘mengemoties:’ (1) ‘horrific’

²¹⁸ Ibid., 4. Zie over zijn bepaling van de groteske werking in termen van desoriëntatie verder ook het hoofdstuk “The Grotesque as an Aesthetic Mode” in ———, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 385-410.

²¹⁹ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 389.

²²⁰ Tsur spreekt dan ook over de cognitieve *smooth functioning*. Voor de inleiding in de cognitie zie vooral zijn hoofdstuk over ‘Constructing Stable World.’ in Ibid., 43-77.

²²¹ Het is een citaat van David Pears, dat Tsur voor het beschrijven van dit zelfreflectieve moment aanwendt. Zie Ibid., 381-382.

²²² Door verstoring wordt men plotseling van het verloop van het proces van de informatieverwerking bewust, zoals Tsur beredeneert. Ibid., 10-13.

²²³ Harpham, *On the Grotesque*, 9.

(gruwelijk, angstaanjagend, walgelijk); (2) ‘comic amusement’ (ongerijmdheid die niet meer angstaanjagend is); (3) ‘awe/wonder’ (wonderbaarlijk, ‘portent that is not contrary to nature, but to our knowledge of nature’).²²⁴

Noël Carroll spreekt van het groteske in de zin van een sterke overtreding (*violation*) van ‘our standing or common ontological and biological categories’²²⁵ en deze conflicten, worden als potentieel gevaarlijk ervaren.²²⁶ De meest basale ontregelende procédés waarmee de groteske ervaring kan worden opgeroepen, zijn volgens Carroll (en hierover bestaat consensus in het groteskenonderzoek): ‘fusion, disproportion, formlessness and gigantism.’²²⁷ Op dit specifieke punt is Tsur iets minder expliciet, maar vooral in zijn laatste bijdrage aan het groteskenonderzoek, waarin hij op de visuele kunsten ingaat, stipt hij het belang aan van de structurele ambiguïteit van het groteske.²²⁸ Overwegend de hybride vormen, waarop ook Carroll wijst, zijn paradigmatisch voor het hele gebied, want zij tonen de ‘immediate ambiguity’²²⁹ van groteske figuren. Opvallend genoeg, als men in retrospect naar de reacties van onder meer Horatius en Vitruvius kijkt, dan ziet men inderdaad dat zij, geconfronteerd met soortgelijke groteske structuren, door incompatibele reacties werden overvallen. Het zijn dus niet alleen de antieke, en sterk klassiek georiënteerde denkers die zich geen houding wisten te geven ten opzichte van het groteske. Veel kunstbeschouwers hebben last van dit probleem – dat ook het hart van mijn studie vormt – en daarom wil ik hier tot slot Tsurs analyses van dergelijke incompatibele reacties nader uiteenzetten.

2.3.3 De groteske ontregeling en oplossingsstrategieën

Tsur doet met zijn grondige analyse van de desoriënterende groteske ervaring, tevens een poging deze in verband te brengen met de reacties van de critici. In zijn benadering analyseert hij terugkerende patronen van strategieën die critici in hun interpretaties toepassen, conform de institutionele regels en/of hun individuele lees- of kijkhoudingen. Hij stelt daarbij dat ‘critical activities are determined, in the first place, by prevalent critical approaches, academic climate, and exposure to certain critical theories rather than others.’²³⁰ Dit betekent dat zijn analyse niet zozeer de individuele psychologische en cognitieve reacties betreft, maar de wijze waarop die door middel van gedeelde institutionele opvattingen vorm krijgen in de teksten van de kritiek. Tsurs aandacht gaat vooral uit naar de momenten waarop critici met een desoriënterend kunst-

²²⁴ Carroll, “The Grotesque Today,” 307.

²²⁵ Ibid. 296-298.

²²⁶ Zie Ibid. 297.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Zie Reuven Tsur, “The Demonic and the Grotesque,” in *The Inhabitants of the Unconscious. The Grotesque and the Vulgar in Everyday Life* (New York: The Haworth Press, 2003), 111-116. Tsur, “The Infernal and the Hybrid - Bosch and Dante,” 263-286.

²²⁹ Tsur, “The Infernal and the Hybrid - Bosch and Dante,” 265.

²³⁰ Reuven Tsur, “Kubla Khan.” *Poetic Structure, Hypnotic Quality, and Cognitive Style. A Study in Mental, Vocal, and Critical Performance* (Amsterdam: John Benjamins, 2006), 77.

werk te maken hebben, oftewel een kunstwerk dat zich niet makkelijk laat duiden.²³¹ Het begrip ‘critic’s decision style,’ waarmee Tsur zijn benadering heeft geduid, vertaal ik in deze studie naar ‘oplossingsstrategieën.’ De kern van de interpretatiepraktijk, zoals Tsur deze begrijpt, is immers om uit het interval van desoriëntatie en onzekerheid over de betekenis van een kunstwerk te raken en tot *closure*, samenhang, een oplossing te komen.²³² Hij analyseert ook het vermogen van afzonderlijke critici om een confronterende en desoriënterende ervaring zoals opgeroepen door het groteske te verdragen. Hiermee slaat hij een brug tussen de individuele kunstervaring en de historische receptie van kunst.²³³ Hierin schuilt tevens de relevantie van Tsurs benadering, die voor de onderhavige studie belangrijke aanknopingspunten biedt.

Veel vormen van kunst, betoogt Tsur, roepen cognitieve reacties op die botsen met de ‘standaardregels’ (*default rules*) van de interpretatiepraktijk. Sommige critici, binnen bepaalde institutionele contexten, bleken dan ook ‘incapable of facing this sense of confusion or disorientation’ en ‘disruption of the cognitive mechanisms’²³⁴ die groteske kunst in gang zet.

Zijn stelling is echter nog radicaler. Volgens Tsur zijn de meeste kunstopvattingen en academische benaderingen *au fond* onvoldoende ontvankelijk voor de radicale ontregelingen die onder andere groteske kunst teweegbrengt. Tsur onderschrijft daarbij de mening van George Wilson Knight dat, over het algemeen genomen, ‘[t]he human mind [has] a strong reluctance to face, with full consciousness, the products of poetic genius; and this often takes the form of an attempt to reduce them to something *other*.’ Tsur stelt dat dit ook een ‘natural academic tendency’ in de kunstbeschouwing vormt.²³⁵ Vanuit deze veronderstelling analyseert Tsur in zijn studie bijvoorbeeld de receptie van het werk van Beckett. De nadruk ligt hierbij op de botsing tussen de meest typische ‘standaardregels’ van de interpretatiepraktijk.²³⁶

Een kunstvorm als het groteske, stelt Tsur, is het meest confronterend voor lezers (kijkers) en doet een beroep op ‘the reader’s [or viewer’s] cognitive complexity, tolerance of ambiguity and “negative capability.”’²³⁷ Tsur verstaat hieronder de cognitieve houding die het meest geschikt is om een waardering voor groteske kunst te ontplooien. Het woord ‘negatief’ verwijst in

²³¹ Het realiseren, oftewel betekenisvol maken van een kunstwerk, vat Tsur, in navolging van Rudolf Arnheim, op als het oplossen van het (vorm/Gestalt)-probleem. Zie *Ibid.*, 134.

²³² Zie *Ibid.*

²³³ Zijn methode noemde Tsur *implied critic’s decision style*. Zie het hoofdstuk hierover in zijn standaardwerk Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 471-500. Zie ook de eerste aanzet tot deze benadering uit de jaren zeventig. ———, “Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability,” 476-488.

²³⁴ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 54-55.

²³⁵ Het citaat is afkomstig van Wilson Knight, geciteerd in Reuven Tsur & Motti Benari, *On the Shore of Nothingness. Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics* (Exeter etc.: Imprint Academic, 2003), 269.

²³⁶ Zie zijn analyse van de interpretatiestrategieën in het Beckett-onderzoek: Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 477-487. Vergelijk ook de eerste opzet ervan in ———, “Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability,” 479-787.

²³⁷ Zie Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 472.

deze aanduiding naar het ontbreken van duidelijke informatie die het betekenisproces tot een afronding brengt. Sommige kunstervaringen – zoals die van groteske kunst – reiken, aldus Tsur, aan de lezers en kijkers alleen ‘negative evidence(s)’ aan. Met andere woorden, er wordt misleidende en onvolledige informatie gepresenteerd, waardoor de aanvankelijke verwachtingen of onderliggende veronderstellingen van de kijkers of lezers niet goed worden ingelost.²³⁸ In de verstoring van de verwachtingen schuilt volgens Tsur de ontregelende werking van dit type kunst. Men zou kunnen zeggen dat in de confrontatie met sommige kunstwerken de verwachtingen ‘negatief’ worden bevestigd en hierdoor raakt het betekenisproces ontregeld of zelfs min of meer verlamd. Onder *negative capability* verstaat Tsur dus het vermogen van lezers en critici om de onzekere, onaffe, ambigue, twijfelachtige informatie die kunstwerken aanreiken te accepteren en op te nemen *zonder* deze glad te strijken of in een synthese (tegen wil en dank) tot een ‘oplossing’ te brengen.

Van alle kunstvormen laat de groteske – fundamenteel hybride en ambigue – kunst zich het moeilijkst ‘oplossen.’²³⁹ Zij brengt de meest drastische cognitieve ontregeling teweeg. Groteske werken fungeren daarom in Tsurs benadering bij uitstek als een katalysator die hem in staat stelt de cognitieve processen en interpretatiestrategieën van de kritiek – maar ook die van zijn eigen studenten die hij met voorbeelden van groteske kunst confronteert – inzichtelijk te maken. Samenvattend: Tsur benadert het groteske als een cognitief probleem dat in strijd is met de kern of, in de woorden van Tsur, de ‘standaardregels’ van de interpretatiepraktijk. Door de ontregelende cognitieve werking dwingt het groteske kunstobject, volgens Tsur, critici tot het aanwenden van strategieën om dit probleem op te lossen of verdraagzaam te maken. Deze stelling vormt de basis van Tsurs benadering.

Samenvattend: onder ‘critic’s decision style,’ oftewel oplossingsstrategieën, wordt een reeks van min of meer consistente oplossingen begrepen die de critici inzetten. Aan de hand van bekende aannames uit de psychologie onderscheidt Tsur twee globale strategieën die bij twee houdingen horen:

- 1) Een hoge mate van tolerantie voor ambiguïteit gaat overwegend gepaard met de neiging om zich bloot te stellen aan wat verwacht, om het als ambiguïteit te overpeinzen, te overdenken, om langer de onzekerheid vast te houden. Tsur noemt deze strategie *negative capability*, oftewel een ‘ability to make up one’s mind about nothing – to let the mind be a thoroughfare for all thoughts.’²⁴⁰

²³⁸ ———, “Kubla Khan.” *Poetic Structure, Hypnotic Quality, and Cognitive Style. A Study in Mental, Vocal, and Critical Performance*, 70-71.

²³⁹ Zie ———, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 472.

²⁴⁰ Citaat uit John Keats door Tsur in Ibid. Zie ook ———, “Kubla Khan.” *Poetic Structure, Hypnotic Quality, and Cognitive Style. A Study in Mental, Vocal, and Critical Performance*, 15.

- 2) Een beperkte mate van tolerantie voor ambiguïteit gaat gepaard met de neiging om wat verwacht, destabiliseert en onzeker maakt te reduceren. Deze strategie noemt Tsur *quest for certitude*, want het doel ervan bepaalt hij als ‘reaching after fact and reason.’²⁴¹

Tsur's benadering concentreert zich op de spanning tussen (1) de ontregelde waarneming, de ervaring van desoriëntatie en besluitenloosheid, die ook vaak door incompatibele emotionele reacties vergezeld gaat; de waarneming die bijvoorbeeld door het ambigue, groteske kunstwerk veroorzaakt wordt en die om een hoge mate van *negative capability* ervan vraagt (2) de wijze waarop deze ontregeling wordt opgelost, wordt afgesloten met een interpretatie, een reeks van ‘oplossingsstrategieën’ die in overeenstemming met de interpretatiepraktijk én met de natuurlijke cognitieve voorkeur worden ingezet en waarmee de beschouwer zich tegen de ambiguïteit wapent. Met andere woorden, de spanning die ontstaat tussen het omgaan met de verwarring (de onzekerheid opgeroepen door een artefact) en de manieren waarop deze mentale reacties (in de teksten van de kritiek) worden opgelost.²⁴² Deze methode berust op de aanname dat ambiguïteit en cognitieve dissonantie – beide termen zijn door Tsur overgenomen van de waarnemingspsychologie – door mensen met een hoge dan wel een lage tolerantie op een andere manier worden verwerkt.²⁴³

Bij beide oplossingsstrategieën observeert Tsur een reeks van concrete keuzes die critici maken om een ambigu, moeilijk te duiden werk alsnog te duiden. Men staat voor de volgende twee keuzes: (1) men kan zich open stellen voor de ambiguïteit en de desoriënterende werking ervan koesteren, of (2) men kan de ambiguïteit reduceren, desambiguïseren. Dit punt wil ik graag in mijn onderzoek nader uitwerken. Hierbij wil ik kort de reeks van activiteiten schetsen die door critici als zogeheten oplossingsstrategieën worden ingezet. In de twee achtereenvolgende subparagrafen behandel ik ten eerste de interpretatiestrategieën die samenhangen met de ontvankelijkheid voor het ambigue kunstwerk en ten tweede de strategieën die beschouwers aanwenden om de ambiguïteit en onzekerheid te reduceren die een kunstervaring met zich mee kan brengen.

Deze twee verschillende oplossingsstrategieën zal ik in de receptie van Kondratiuks werk aanwijzen en analyseren. Het lijkt erop dat de critici die een open houding aannamen ten aanzien van dit werk, oftewel, die ‘negatief bekwaam’ (*negative capable*) waren om dit werk als een onvolledig, onvolmaakt, onaf en open geheel te beschouwen, ook de meeste waardering voor dit werk opbrachten. Ik zal in hoofdstuk 5 en 7 laten zien hoe bijvoorbeeld filmcriticus Konrad Eberhardt Kondratiuks subversieve strategie in zijn debuutfilm doorzag door juist op de

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Rationaliseren, dat wil zeggen, bewuste keuzes maken noemt Tsur ‘secondary responses.’ Dit om aan te geven dat de eerste response een vaag, primair gevoel van ‘desoriëntatie’ is.

²⁴³ Op deze typologie baseert Tsur zijn analyses van de ‘cognitive decision style’ van de kritiek. Zijn theorie lijkt hij ook in een empirisch onderzoek te hebben bevestigd. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 210, 490.

incompatibele elementen te letten en de onverwachte verbanden ertussen te *ont-dekken*.²⁴⁴ Hij was een van de critici, die op het spoor van de dubbelzinnige toespelingen wist te komen en op die manier een reeks verborgen (bij)betekenissen wist bloot te leggen.

Daar tegenover staan beschouwers die het liefst zo snel mogelijk dit werk wilden inpassen, het tot een genre, type, school of stijl wilden reduceren; de ambiguïteit ervan wilden lamleggen en het open en onaffe betekenisproces – het groteske interval, in de woorden van Harpham – wilden stopzetten. Kondratiuk tot een ‘aparte’ kunstenaar benoemen is een voorbeeld van een dergelijke (interpretatieve) reductie. Ik kom hierop terug in hoofdstuk 6, waar de interpretatieve strategieën van onder meer Tadeusz Lubelski en Marek Hendrykowski – beide filmkundigen die Kondratiuks werk onder het etiket ‘apart’ schaarden – worden behandeld.

ONTVANKELIJKHEID VOOR HET AMBIGUE

De oplossingsstrategie die Tsur *negative capability* noemt wordt, zoals gezegd, gekenmerkt door een (min of meer) grote tolerantie voor ambigue, onzekere, onheldere en verwarrende informatie. Hoe toleranter de uitgangspunten, hoe meer men geneigd is de ambiguïteiten in een artistieke tekst te koesteren en te overpeinzen. Deze aanpak is contraproductief voor het snel produceren van een afgeronde interpretatie, omdat het eigenlijk op een *delayed closure* aanstuurt, zoals Tsur benadrukt. Het vermogen om langer stil te blijven staan bij de ambiguïteit gaat samen met het vermogen om continu te wisselen tussen interpretaties die door de visuele stimuli worden aangereikt. Men maakt ‘a sudden leap,’ zoals Tsur het formuleert, ‘from one universe of discourse to another.’²⁴⁵ Met andere woorden, men is plotseling geneigd tot het wisselen tussen diverse – en vaak incompatibele – betekenissen. Deze *Plötzlichkeit* van het groteske – de onverwachte kanteling die tot het wijzigen van betekenissen en interpretaties leidt – wordt overigens binnen het groteskenonderzoek al langer tot de erkende en meest belangrijke kenmerken van de groteske ervaring gerekend.²⁴⁶ Gestimuleerd door de waarneming ontstaat er een plotselinge gedachtesprong van de ene interpretatie naar de andere, van één betekenis naar een andere. Deze sprong maakt de ervaring diffuser en *closure*, een afgeronde interpretatie, blijft uit. In plaats daarvan is de kijker/lezer juist ontvankelijker voor de waarneming van subtiële en minimale signalen (*minimal cues*), zoals Tsur betoogt.²⁴⁷ De kwestie van de minimale signalen is overigens interessant voor de analyse van de reacties van de kritiek. Door de teksten van afzonderlijke critici in dat licht te bekijken, kan men uitmaken of een criticus het werk aandachtig heeft bekeken en nauwkeurige, gedetailleerde observaties heeft gedaan, of integendeel juist zijn toevlucht heeft gezocht in een snelle *closure*, oftewel een afgeronde interpretatie.

²⁴⁴ Geoffrey Harpham spreekt in zijn standaardwerk over het groteske in termen van het *ont-dekken* van wat bedekt was (*covered / dis-covered*). Zie hoofdstuk 2 in Harpham, *On the Grotesque*.

²⁴⁵ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 92.

²⁴⁶ Over het plotseling optreden van het groteske zie Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 136. Zie ook Harphams behandeling van ‘switching interpretations,’ Harpham, *On the Grotesque*, 21.

²⁴⁷ Tsur, “Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability,” 779.

De *negative capability*-strategie richt zich op de ervaring van het kunstwerk, en helpt het kunstwerk als een ‘complex ambiguous whole’ te waarderen.²⁴⁸ Bepaalde interpretatietradities, zoals het New Criticism, maken volgens Tsur juist gebruik van de vertraagde manier om naar de *closure* toe te werken en inderdaad op een gedetailleerd niveau een kunstwerk op te nemen en te analyseren.

Na het voorafgaande kan men stellen dat deze tendens eveneens voor het groteskenonderzoek geldt. ‘Het groteske interval,’ zoals besproken door Harpham, is eigenlijk een gepaste beschrijving van de mentale activiteit van de criticus met een hoge tolerantie voor ambiguïteiten/grotesken. De kern van het door Harpham geconceptualiseerde ‘groteske interval’ draait immers om het verkeren in een staat van onzekerheid over de betekenis van afzonderlijke elementen én het geheel.²⁴⁹

STRATEGIEËN VAN REDUCTIE EN ‘OPLOSSEN’ VAN HET AMBIGUE

Volgens Tsur is de meest cruciale interpretatiestrategie die van het toekennen van een universele, symbolische betekenis aan een kunstwerk. Tsur verwijst hierbij naar een structuralistisch concept van Jonathan Culler – de zogenaamde *rule of significance* die critici voorschrijft een kunstwerk te interpreteren als ‘expressing a significant attitude to some problem concerning man and/or his relation to the universe.’²⁵⁰ Tsur beschouwt deze strategie als de meest dominante strategie of zelfs ‘the regular mode of Poetic Competence,’ een strategie die voortdurend binnen de meeste vormen van interpretatie wordt toegepast en die vooral op de betekenis-toekenning aanstuurt.²⁵¹ Terzijde moet worden opgemerkt dat Tsurs interpretatie van Culler in dit geval iets te eenvoudig lijkt. Culler spreekt immers over het belang van het interpreteren van kunst als een houding (*attitude*) ten opzichte van de menselijke werkelijkheid en dit staat niet helemaal gelijk aan het toekennen van (conceptuele) betekenis. De in de kunst tot uitdrukking gebrachte houding hoeft immers niet noodzakelijk conceptueel te zijn – dit is overigens een opvatting die Tsur deelt met Culler, kennelijk zonder zich daarvan bewust te zijn.

Desalniettemin, de interpretatiestrategie die Tsur als *rule of significance* duidt, berust op het toeschrijven van betekenis, op het conceptualiseren van kunst. Deze strategie en de onderliggende premissen zetten critici, zoals Tsur suggereert, vooral op het spoor van een tweede interpretatiepraktijk, die gedreven wordt door een ‘*quest for certitude*,’ het vast willen stellen van de betekenis. Zoals de naam al suggereert is deze praktijk gericht op het zoeken naar bevestiging van de veronderstellingen die critici ten aanzien van een gegeven kunstwerk hebben ont-

²⁴⁸ ———, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*.

²⁴⁹ Zie eerder het citaat van Harpham, zoals aangehaald in § 2.3.1 “Het groteske als species of confusion.”

²⁵⁰ De bepaling is afkomstig uit het standaardwerk van Jonathan D. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* [1975] (London: Routledge, 2002), 134. Tsur verbindt dit concept met de cognitieve voorkeuren die de interpretatiestrategieën bepalen. Zie Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 43, 69-70.

²⁵¹ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 70.

wikkeld. Deze oplossingsstrategie kenmerkt zich door een geringe tolerantie voor ambiguïteit en onzekerheid. De strategie wordt gedreven door de poging om de ambiguïteit snel weg te redeneren, want het produceren van een afgeronde interpretatie heeft voorrang en prioriteit. Om dit doel te bereiken zijn de critici vaak geneigd een gedeelte uit het oeuvre of een kunstwerk te ‘knippen’ en dit deel dat het meest aan de verwachtingen voldoet in het na te streven interpretatiekader in te passen. Op die manier wordt een complex kunstwerk gereduceerd tot een min of meer conventioneel, verwachting-inlossend werk. Generieke oordelen zijn de typische uitingsvormen van deze strategie: aan de hand van een reeks binnen een gegeven interpretatietraditie geaccepteerde conventies en normen die de kunstreceptie reguleren, besluit men of een kunstwerk als behorend tot genre X beschouwd kan worden. Dit gebeurt door: (1) het elimineren van elementen die niet overeenkomen met de conventionele normen van het genre X; en/of door (2) het benadrukken van elementen die kenmerkend zijn voor het genre X.²⁵² Door het een naam te geven, het ambigue te categoriseren, wordt de problematische ervaring verdoezeld. Om de interpretatie begrijpelijk te maken zoekt men dan eigenlijk naar betekenisvolle elementen buiten het esthetische object. Dit is tevens een indicatie, zoals Tsur aangeeft, dat de criticus zich niet goed raad weet met het (kunst)object zelf. In extreme gevallen is er sprake van een volledige projectie van de normen die men in een kunstobject wil zien. Een dergelijke strategie benadrukt de meest (proto)typische, voor de handliggende, essentiële aspecten van een werk. Hieraan kan men dan ook meteen de veronderstelling verbinden dat groteske kunst, die immers het typische, bekende, geclassificeerde en geconventionaliseerde ondermijnt, ook dit soort routines in de interpretatiepraktijk zal ontregelen.

2.3.4 De cognitieve regressie en de groteske verlagingsprocédés

Een mogelijke cognitieve ervaring is die van de regressie. Het groteske correspondeert volgens Tsur vaak met deze ervaring en dit punt wil ik daarom in dit slotdeel van mijn beschouwing over het groteske nader behandelen.

Bij het woord ‘regressie’ denkt men direct aan Sigmund Freud en de psychoanalyse. Onder het proces van regressie verstaat men het terugvallen op eerdere kinderlijke denkbelden of herinneringen die verdwenen of verdrongen lijken te zijn, en die plotseling weer worden opgeroepen. Het psychoanalytische denkkader benadrukt vooral het aspect van het onderdrukken van deze regressieve vormen. Tsurs *cognitieve* behandeling van dit probleem – die weliswaar op Freuds theorie voortbouwt – legt de nadruk (meer dan Freud) op het aspect van het herontdekken van deze kinderlijke, vergeten, verdrongen kennis. Cruciaal is volgens Tsur het aspect van de ontregeling of afwijking van de ‘normale,’ volwassen vormen van denken. Deze ontregeling wordt door de ontdekking van dergelijke vroege, kinderlijke denkpatronen veroorzaakt: deze

²⁵² ———, “Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability,” 783.

overrompelen ons, aldus Tsur, omdat de volwassen, cognitief volledig ontwikkelde mens niet meer gewend is om op een dergelijke kinderlijke wijze te denken.²⁵³

Het regressieve cognitieve proces dat Tsur beschrijft is dus vooral een proces waarin men teruggeduwd wordt naar een eerdere, bijvoorbeeld kinderlijke, vorm van denken en voorstellen ('earlier mode of [cognitive] functioning'); een vorm van denken die veel meer op associatieve vermogens steunt en eigenlijk, in tegenstelling tot latere fases van de cognitieve ontwikkeling, als weinig geconceptualiseerd aandoet. Met andere woorden, in de groteske ervaring treedt vaak een vorm van regressie op, die de eerdere vormen van denken activeert die in de kinderlijke fase van de cognitieve ontwikkeling doorslaggevend waren. Dat zijn vormen, waarbij niet de abstracte, conceptuele kennis van belang is, maar juist veel concretere vormen van kennis; vormen die vooral het tastbare, zintuiglijke contact met de werkelijkheid mogelijk maken.²⁵⁴ Door gaans zijn het de zuiver zintuiglijke waarnemingen, die vroeg in de ontwikkeling van essentieel belang zijn, maar die later worden onderdrukt.²⁵⁵ Voordat de categorieën die later door volwassenen als vanzelfsprekend worden ervaren op hun plaats vallen, moeten kinderen deze eerst aanleren. Dat leerproces houdt ook het spelen met verschillende betekenissen in; het leggen van willekeurige verbanden tussen dingen; en het aftasten van de mogelijkheden. Zo is bijvoorbeeld bij het leren van een taal in eerste instantie het herkennen van de klanken belangrijker dan het kennen van de betekenis van alle woorden. Voorbeelden van het kinderlijke plezier hierin zijn kinderrijmpjes, waarin de woorden bij elkaar zijn gezet, ongeacht hun betekenis en taalregisters, maar enkel omdat zij rijmen, dat wil zeggen, een klankovereenkomst vertonen. Kinderen, die nog niet bekend zijn met wat 'typisch' en 'gepast' (*appropriate* – Tsur) is voor een gegeven object, handelen in de optiek van een volwassene ook willekeurig. Terwijl voor de meeste volwassenen een boek 'om te lezen' is, denken jonge kinderen daar anders over en kunnen zij andere dan het 'gepaste' denkschema activeren. Voor een peuter kan het boek een object zijn waarmee je op de grond slaat of dat je in de mond stopt; het kan voor een kind dus een willekeurige functie krijgen en in die zin het gepaste, volwassen schema weerspreken.²⁵⁶ In het regressieve proces botsen, wat Tsur *adult habits*, oftewel volwassen denkpatronen, noemt, met de kinderlijke wijze van denken en voorstellen, die soms radicaal afwijkend kan zijn. De volwassen ordeningen zijn in de kinderlijke denkwijze zagezegd op hun kop gezet.

De botsing tussen de geaccepteerde normen en de kinderlijke, creatieve invulling of ontregeling daarvan, wordt echter niet alleen teweeggebracht doordat de toegedichte betekenis of functie zo willekeurig lijkt. Tsur beredeneert dat deze botsing vooral optreedt doordat de nieuwe betekenis, die door het spelende kind aan het object 'boek' kan worden toegedicht, ongepast of zelfs radicaal onverenigbaar is met de hoofdfunctie of betekenis van het object 'boek.' In de

²⁵³ ———, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 46-49.

²⁵⁴ *Ibid.*, 47.

²⁵⁵ *Ibid.*, 46-49.

²⁵⁶ *Ibid.*, 47-49.

regressieve benadering wordt de hiërarchische ordening (die zo belangrijk is voor de stabiliteit van de volwassen status quo) vaak verstoord. In de wereld der volwassenen behoren boeken immers tot de objecten waaraan een sterke geestelijke dimensie wordt toegedicht. Het fysieke of zelfs tactiele contact met het boek, zo kenmerkend voor de wijze waarop een spelend kind het object ‘boek’ benadert, is bij volwassenen nagenoeg afwezig en een soortgelijke handeling, wanneer uitgevoerd door een volwassene, zal door anderen als infantiel, zot, gek of zelfs afstotelijk kunnen worden ervaren. De volwassen, ontwikkelde cognitie berust op een sterk geconventionaliseerde betekenistoekenning en wordt bepaald door een sterk normbesef. De betekenis-toekenning hangt nauw samen met het toeschrijven van de gepaste en juiste betekenis aan wat wordt waargenomen en met deze conceptuele dimensie hangt de hiërarchische ordening samen. Dit is ook wat Tsur het gestabiliseerde cognitieve vermogen (*stable cognitive construction*) noemt. De regressieve afwijkingen hiervan doen daarentegen aan als een “outgrown,” childish level of intellectual performance,²⁵⁷ en dergelijke deviaties worden dan ook vaak als storend, irritant, gênant of lachwekkend ervaren.²⁵⁸ Vandaar dat behalve het woord ‘kinderlijk’ in verband met groteske kunst ook het woord ‘infantiel’ wordt gebruikt – een woord dat een negatieve connotatie heeft.

Tegelijkertijd benadrukt Tsur, in navolging van onder meer kunsthistoricus en Freudkenner Ernst Kris, het belang van deze regressieve denkvormen voor de kunstproductie en receptie. Hij stelt dat bepaalde vormen van kunst de waarnemings- en denkprocessen nabootsen die teruggaan op eerdere vormen van cognitie, zoals die te vinden zijn bij jonge kinderen. Tsur komt tot zijn bevindingen door de in de ontwikkelingspsychologie beschreven fases van cognitieve groei te analyseren en met corresponderende processen in de kunstbeleving te verbinden.²⁵⁹ Kunst – waaronder bij uitstek groteske kunst – roept volgens Tsur geregeld een dergelijke regressieve ervaring op, omdat kunstenaars die gevoelig zijn voor het nabootsen van de concreetheid en tastbaarheid van de werkelijkheid, daar zij als het ware op een kinderlijke wijze naar de werkelijkheid kijkend, deze ‘onrijpe,’ infantiele cognitieve reacties tegelijkertijd beleven en nabootsen. Nonsens poëzie, woordspelingen en het verstoren van de logica in verhalen zijn slechts enkele voorbeelden van de imitatie van regressieve vormen die teruggrijpen op kinderlijke waarnemingen.

Groteske kunst maakt gebruik van dit soort procédés die regressieve beleving oproepen, waardoor de volwassen denkpatronen – en de erin ingebakken en vastgeroeste ordeningen en

²⁵⁷ Ibid., 48-49. Voor de confrontatie met de sterk zintuiglijke waarnemingen die door kunst worden opgeroepen zie ook ———, “Kubla Khan.” *Poetic Structure, Hypnotic Quality, and Cognitive Style. A Study in Mental, Vocal, and Critical Performance*, 39.

²⁵⁸ Zie Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 48-49.

²⁵⁹ Deze weg koos ook Van Heusden, die voor een deel vanuit de cognitieve ontwikkeling de kunsteducatie – haar rol en functie in de maatschappij – onderzoekt. Zie Barend van Heusden, *Cultuur in de Spiegel. Naar een doorlopende leerlijn cultuuronderwijs* (Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 2010).

hiërarchieën – worden ontregeld.²⁶⁰ Dit werpt meer licht op het probleem van de groteske verlaging (in de zin van Bachtin). De verstoring van de ordeningen en hiërarchieën die typerend zijn voor de groteske geste van de verlaging kunnen ook als regressieve en infantiele vormen van denken en voorstellen worden opgevat: vormen waarin het concrete, zintuiglijke en (laag)lichamelijke een hoofdrol spelen. De voorbeelden van carnavalesk- groteske omkeringen die Bachtin behandelt, raken aan de kinderlijke wijze van voorstellen en interpreteren, waarin overwegend zintuiglijke en associatieve verbanden worden gelegd. Denk bijvoorbeeld aan de narrenmuts, met twee lange punten, die aan broekspijpen doen denken. In de vorm van een dergelijke muts/broek wordt de basale hiërarchie omgekeerd. De nar staat op zijn kop en de muts is zijn broek. Zijn gelaat is zijn achterwerk; de nar en zijn attributen zijn verlaagd en ambigue geworden.²⁶¹ In groteske kunst manifesteren zich op deze manier verborgen en verboden (bij)betekenissen, die in de dagelijkse informatieverwerking worden onderdrukt of waaraan stilzwijgend voorbij wordt gegaan. Op deze manier bewerkstelligt groteske kunst een radicale breuk met de volwassen en aangeleerde cognitieve voorkeuren en de in de loop van de ontwikkeling aangeleerde kennis. Mede hierdoor wordt het gebruikelijke proces van informatieverwerking door de plotseling opgeroepen kinderlijke denkvormen vertraagd en ontregeld. Men wordt geconfronteerd met informatie die als het ware ongezien of onderdrukt had moeten blijven. Een dergelijke groteske (kunst)ervaring, die de kijker/lezer met de kinderlijke wijze van waarnemen en denken confronteert, wordt doorgaans als onverwacht en onprettig ervaren. De ervaring roept weerstand op, zoals Tsur aangeeft.²⁶² Tegelijkertijd – en dit is zeker in het licht van deze studie interessant – kan het groteske en de daarmee samenhangende regressieve ervaring in termen van het ‘infantiele plezier’ worden gewaardeerd. Het oproepen van de kinderlijke voorstellingen gaat gepaard met het weer concreet maken van de werkelijkheid en het zich losmaken van de vastgeroeste denkkaders en dit aspect van de ervaring is alles behalve ‘maladaptive,’ zoals Tsur beredeneert.²⁶³ Dit lijkt een van de belangrijkste cognitieve functies van het groteske. Wie nu terugdenkt aan het hoofdpunt van Kayser, dat als een rode draad door het groteskenonderzoek loopt, moet zich realiseren dat juist door de ervaring van verstoring men zich bewust wordt van het bestaan van de categorieën waarmee men zich op de wereld oriënteert. Deze ervaring schept dan ook de ruimte om de categorieën, normen en hiërarchieën opnieuw te overdenken en eventueel te herzien. Dit is een belangrijke en vaak genoemde bestaansgrond van groteske kunst. Het op groteske wijze op zijn kop zetten van de geaccepteerde ordeningen

²⁶⁰ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 54.

²⁶¹ Van den Oever, “Grimassen in de nachtspiegel of de rabaissement als techniek tegen de klassieke geschiedschrijving. Over mythologisering en onmythologisering in de historische romans van L.P. Boon,” 70.

²⁶² Zie zijn behandeling van de *horror jokes*: Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 10-12. Freud heeft in zijn opstel over het ‘Unheimliche’ uiteraard benadrukt dat een plotselinge confrontatie met regressieve voorstellingen doorgaans als repulsief zal worden ervaren. Zie hierover ook het gesprek met Laura Mulvey in Van den Oever, *Ostrannen*, 185-203.

²⁶³ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 46-48.

en hiërarchieën lijkt vooral sterk te werken in bepaalde politieke en ideologische contexten, bijvoorbeeld in een repressief politiek of religieus systeem met dwingende regels en voorschriften. Zie bijvoorbeeld de manier waarop Gombrowicz het probleem van de onrijpheid in zijn werk centraal stelde en tot een nieuwe norm verhief in het naoorlogse Polen.²⁶⁴

In de ontregeling van de normen waarop de volwassen denkwijze berust, schuilt volgens Tsur de confronterende en fascinerende werking van groteske kunst: de werking die in de kunstbeschuwing ook wel tot uitdrukking komt. Dit wil overigens zeker niet zeggen dat groteske kunst altijd ‘werkt.’ Groteske kunst botst immers niet alleen met de ethische en politieke normen, maar ook met de interpretatiepraktijk van de kunstbeschouwers én met de normen, ordeningen, categorieën en hiërarchieën in het veld van de kunsten. Als men nu terugdenkt aan de veronderstellingen die aan de meest gebruikelijke interpretatiestrategie – de *rule of significance* – ten grondslag liggen, dan moet men wel concluderen dat deze strategie in essentie niet te combineren valt met de groteske, regressieve ervaring. Deze strategie zoekt vooral het abstracte, symbolische, allegorische, universele,²⁶⁵ wat door de regressieve, groteske geste van de verlaging wordt tegengewerkt. Deze geste verstoort immers de fundamentele neiging tot abstraheren en duwt de kijker/lezer juist terug in de beleving van het concrete, zintuiglijke en ambigue van het kunstwerk zelf.²⁶⁶

De verbinding die Tsur legt tussen het groteske en de regressieve cognitie werpt een nieuw licht op het feit dat groteske kunst zo vaak als bespottelijk, onserieus, ‘outgrown,’ kinderlijk en infantiel wordt ervaren. Deze verbinding werpt ook een nieuw licht op Bachtins idee van de ‘carnavaleske’ verlaging in groteske kunst: het concreet en lichamelijk maken van alle mogelijke zaken is welbeschouwd een typisch *regressieve* strategie, die tijdens het carnaval en in groteske kunst wordt uitgeleefd, onder meer om wat anders als ‘infantiel’ en ‘onrijp’ wordt onderdrukt, alsnog te tonen en te vieren (zie onder meer het werk van Gombrowicz, die deze beide termen een centrale plaats gaf in zijn werk en poëtica). Tsurs verbinding van het groteske met de regressieve cognitie helpt tevens om de problematische desoriëntatie die de confrontatie met groteske kunst teweegbrengt te begrijpen in termen van de menselijke cognitie, dit met insluiting van de specifieke problemen die de critici ondervonden die gericht waren op een overwegend symbolische lectuur.

Samenvattend kan worden gesteld dat het verstoren van de bekende hiërarchieën en de verlaging van alles wat verheven, ideaal en geestelijk is, door de groteske terugplooiing op het laaglichamelijke, concrete en materiële, voorstellingen oplevert die welbeschouwd zijn terug te

²⁶⁴ Zie ook de behandeling van dit probleem door Van Buuren, *De boekenpoeper*, 80-101.

²⁶⁵ Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 43-46, 54-55. Hierbij moet nog worden vermeld dat Tsur in zijn beschouwing direct op Sjklovski en zijn bepaling van het proces van ‘algebraization’ (automatisering) voortborduurde. Vergelijk Viktor Sjklovski, “Art as Technique,” in *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1965), 3-57.

²⁶⁶ Tsur demonstreert in zijn analyses van de receptie van de groteske werken van Kafka en Beckett dat dit regressieve proces inderdaad botst met de cognitieve voorkeuren in de interpretatiepraktijk. *Ibid.*, 54-55.

voeren op *regressieve* cognitieve strategieën die in groteske kunst voor de welbekende infantiele voorstellingen zorgen die vaak op een zeer radicale wijze de hiërarchieën die ons denken bepalen, aantasten.

2.4 Ter afsluiting

De hoofdvraag van dit onderzoek – waarom Kondratiuks werk binnen het naoorlogse Poolse filmveld in de periode 1959-2009 telkens weer de positie van ‘apart’ (marginaal of exceptioneel) werk verwierf en waarom de canonisering van deze kunstenaar telkens verstoord raakte – kan in het verlengde van dit hoofdstuk worden gepreciseerd.

Nieuwe deelvragen zijn: Wat voor verwarringspatronen hingen samen met de receptie van dit werk, dat vaak als ‘apart’ werd bestempeld? Welke oplossingsstrategieën koos de Kondratiuk-critiek in de loop van de hele periode van receptie om zijn werk een plek toe te kennen? Wat voor oplossingsstrategie verraaft het ‘apart’ zetten van dit werk? En hoe verhoudt deze strategie zich tot andere wijzen waarop dit werk in de loop van vijftig jaar werd geduid? De methode van Tsur blijkt zeer geschikt om deze vragen in een theoretisch kader te plaatsen.

In het licht van de uiteenzetting in dit hoofdstuk worden de receptiedocumenten in eerste instantie op patronen van verwarring gescreend, dat wil zeggen, op sterke en vaak incompatibele emotionele reacties, onzekerheden, en wisselingen van oordeel.

De cognitieve benadering van met name Tsur biedt niet alleen een verscherpte blik op de receptieproblemen, maar, zoals hier duidelijk werd, ook op de ‘oplossingsstrategieën’ die de critici, oog in oog hiermee, hanteren. Mijn analyse zal op alle teksten van de critici worden toegepast, in de veronderstelling dat één van de twee genoemde mogelijke oplossingsstrategieën wordt gehanteerd ten aanzien van de onzekerheid en verwarring opgeroepen door dit werk.

In de teksten van de Kondratiuk-critici zal ik, aan de hand van de hier gepresenteerde opvattingen specifieke aspecten van de kritiek aanwijzen. Ten eerste zal ik de momenten van verwarring, oftewel het groteske interval onderscheiden in de teksten over Kondratiuks werk. Daarnaast onderzoek ik de receptiedocumenten toegespitst op de oplossingsstrategieën die de Kondratiuk-critici aanwendden om de verwarrende ervaring die zij ondergingen bij het zien van Kondratiuks werk te kunnen beschrijven.

Een andere vraag die in deze studie telkens resoneert is dus ook die naar de functie van de groteske ervaring en de ‘fascinerende,’ aantrekkelijke ‘afstotelijkheid’²⁶⁷ ervan, die er kennelijk voor zorgde dat Kondratiuks critici telkens bij dit werk terugkeerden en het, ondanks de marginale en oninpasbare kanten ervan, als belangrijke kunst erkenden. Een interessante vraag in dit verband is: hoe verhoudt de onophoudelijke belangstelling voor dit ‘aparte’ oeuvre zich tot de veronderstelde categorieverstorende en normendoorbreekende werking ervan? En hoe kan deze

²⁶⁷ De combinatie van aantrekkelijkheid en afstotelijkheid van het groteske wordt door Harpham steeds benadrukt. Zie Harpham, *On the Grotesque*, 9., eerder aangehaald in § 2.3.2 “De groteske ervaring.” Zie ook de opening van zijn boek. ———, *On the Grotesque*, v.

specifieke dynamiek in de receptie geduid worden binnen de specifieke Poolse context, waarin de ‘aparte filmer’ Kondratiuk functioneerde?

3 ‘INGENIEURS,’ ‘AUTEURS’ EN EEN ONZICHTBARE GENERATIE – OVER HET GROTESKE EN DE FILMOPVATTINGEN IN POLEN NA 1945

De generatie van Polański, Kostenko en Kondratiuk bracht iets totaal nieuws en onvoorstelbaars in de [film]academie.

Andrzej Wajda (1986)²⁶⁸

Bovenstaand citaat is te vinden in een jubileumuitgave ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van de Poolse filmacademie. Andrzej Wajda, de belangrijkste vertegenwoordiger van de poststalinistische film in Polen en tevens iemand die de filmacademie in haar begindagen had meegemaakt, bekent hier iets zeer onverwachts dat bovendien niet goed te plaatsen valt binnen de bestaande periodisering van de Poolse film. Het onverwachte van de uitspraak schuilt onder meer in het feit dat Wajda met een zekere vanzelfsprekendheid over een generatie filmers spreekt die destijds nog studenten waren. Tijdens de poststalinistische omwenteling, aldus Wajda, die een ooggetuige van, en deelnemer aan die veranderingen was, hebben juist deze studenten ‘iets totaal nieuws en onvoorstelbaars’ voortgebracht. Maar in de Poolse filmgeschiedschrijving over de poststalinistische periode (1954-1960) bestaat slechts één generatie en dat is die van Wajda zelf. ‘De generatie van Polański, Kostenko en Kondratiuk’ ontbreekt in de filmstudies.²⁶⁹ Ook van het ‘onvoorstelbare werk’ dat deze filmstudenten opleverden, de zogenaamde ‘grotesken,’ ontbreekt in de literatuur elk spoor. Deze afwezigheid, en marginalisering van de groteske film in de filmbeschouwingen wil ik in dit hoofdstuk binnen de toenmalige historische context onderzoeken. Mijn aandacht gaat daarbij in eerste instantie uit naar de dominante opvattingen, die, zoals in het verlengde van Tsurs benadering wordt aangenomen, de interpretatiepraktijk kennelijk zodanig bepaalden²⁷⁰ dat er geen sprake kon zijn van enige ontvankelijkheid voor deze als ‘totaal nieuw’ en ‘onvoorstelbaar’ waargenomen groteske filmvormen. Dit hoofdstuk biedt een historisering en contextualisering van het Poolse filmveld, dat wil zeggen, institutionele praktijken en poëtische opvattingen tijdens de communistische periode (1945-

²⁶⁸ ‘Pokolenie Polańskiego, Kostenki, Kondratiuka stało się w Szkole początkiem czegoś zupełnie nowego i niewyobrażalnego.’ Zo belichtte Andrzej Wajda de opkomst van de nieuwe generatie filmers halverwege de jaren vijftig. Zie het interview met Andrzej Wajda opgenomen door Marek Miller in 1986, gepubliceerd in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 94-95. Andrzej Kostenko was een cinematografiestudent die samen met de twee andere filmers optrok.

²⁶⁹ Vergelijk de monografieën van Haltof, *Polish National Cinema*. Bolesław Michałek & Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland* (Bloomington etc.: Indiana University Press, 1988). Lubelski, *Historia kina polskiego*.

²⁷⁰ Tsur, “Kubla Khan.” *Poetic Structure, Hypnotic Quality, and Cognitive Style. A Study in Mental, Vocal, and Critical Performance*, 77. Zie ook hiervoor hoofdstuk 2, § 2.3.3 “De groteske ontregeling en oplossingsstrategieën.”

1989). Tegelijk behandelt het het kunstgebied waarbinnen het groteske en de zogenaamde ‘filmgrotesken’ tot een marginaal verschijnsel werden gereduceerd. Dit hoofdstuk geeft daarom allereerst een reconstructie van de productie- en receptieomstandigheden in de Poolse naoorlogse film. Ten tweede wil het zicht bieden op de factoren die er de oorzaak van waren dat de groteske film werd geweerd. Op deze situatieschets zal ik in hoofdstukken 4, 5 en tot op zeker hoogte ook 6 voortbouwen.

De beschouwing is toegespitst op de institutionele en poëtische opvattingen die gedurende de twee opmerkelijke periodes vorm kregen: tijdens het stalinisme (1945-1953), en in de nasleep van de destalinisatieperiode (1954-1960). De veranderingen in die eerste naoorlogse decennia hebben tot twee dominante tradities geleid: die van de Poolse socialistische film en die van de romantische auteursfilm.²⁷¹ De afbakening in de tijd hangt samen met twee aspecten die voor dit onderzoek van belang zijn. Ten eerste waren beide periodes – hoe verschillend ook – even doorslaggevend voor de ontwikkeling van het Poolse naoorlogse filmveld. Het stalinisme was een periode van de culturele verstarring en de erop volgende destalinisatie bood juist ruimte voor vernieuwing. In die zin zijn beide fases typerend voor de dynamiek die de productie- en receptieomstandigheden tot 1989 structureerde. Ten tweede vormen deze beide fases, historisch gezien, ook de context waarin, halverwege de jaren vijftig, de groteske film opkwam. En juist de positie van de groteske film, in wisselwerking met deze context, zal in dit hoofdstuk al kort worden beschouwd om in hoofdstuk 4 vervolgens nader te worden uitgediept. De opbouw is chronologisch: het stalinisme (1945-1953) en de destalinisatie (1954-1960) komen achtereenvolgens aan bod, respectievelijk in § 3.1 en § 3.2.

Mijn beschouwingen baseer ik grotendeels op de secundaire literatuur over de Poolse film, maar ook zullen geregeld eigentijdse bronnen, zoals recensies en filmanalyses uit de hier te bespreken periode worden geciteerd. Tevens verwijs ik, indien mogelijk, naar archiefstukken waarin het officiële beleid van het communistische filmveld ter sprake komt.

3.1 De dogma's van de socialistische filmindustrie (1945-1953)

Het medium film, waarvan Lenin zo gecharmeerd was en dat hij zag als de ideale drager van zijn revolutionaire ideologie, bloeide in alle landen die na 1945 in de invloedssfeer van de Sovjet-Unie terecht waren gekomen.²⁷² Ook in het naoorlogse Polen was de socialistische legitimatie van film doorslaggevend voor de ontwikkelingen op het gebied van film. Precies zoals de bolsjewieken vanaf de jaren twintig geld in de filmindustrie investeerden, zo leek ook de Poolse

²⁷¹ Paul Coates spreekt van een ‘double personality’ van de Poolse film, waarin ‘art film’ en ‘political cinema’ in elkaar overvloeien. Zie zijn introductie in Paul Coates, *The Red and the White. The Cinema of People's Poland* (London etc.: Wallflower, 2005), 17. De ‘dubbele persoonlijkheid’ benadrukt hij onder meer ook met de titel van zijn studie waarin hij naar de twee Poolse nationale kleuren verwijst.

²⁷² Met de bij uitstek passende metafoor van *film factory* refereerden auteurs van het standaardwerk aan het sovjetmodel van film. Taylor & Christie, *Inside the Film Factory*.

communistische regering er veel voor over te hebben om deze nieuwe ‘kunstvorm’,²⁷³ zoals Vladimir Lenin hem noemde, snel tot bloei te laten komen. Het opbouwen van een infrastructuur stond hoog op de prioriteitenlijst. In werkelijkheid bleef het echter vaak bij woorden. Door de financiële en technische achterstand was het opzetten van een filmindustrie geen makkelijke opgave, zeker niet ten tijde van een wederopbouw. Desondanks kreeg ‘de belangrijkste aller kunsten’ in de eerste jaren na de oorlog in ieder geval in propagandatoespraken en partijprogramma’s de allure van een volwaardige industrie.²⁷⁴

3.1.1 Het staatsapparaat en de film als staatskunst vanaf 1945

Om de film tot staatskunst te verheffen was een centraal georganiseerde filmindustrie nodig. Nationalisering was de eerste stap in die richting. Ook ideologisch gezien was dit een logische stap. Voor de oorlog werd film in Polen, behalve in avant-gardekringen, vooral met entertainment geassocieerd.²⁷⁵ Producenten maakten amusementsfilms om geld te verdienen door een zo breed mogelijk publiek naar (hun) bioscopen en filmtheaters te lokken. Dit was voor de socialistische film een voorbeeld van een bourgeois kunstvorm waarvan de sporen volledig zouden moeten worden uitgewist. Het staatsapparaat, vertegenwoordigd door diverse administratieve structuren, was onderworpen aan het Centrale Comité van de Communistische Partij.²⁷⁶ Zo hield de regering het gehele productie- en distributiebeleid goed onder controle.

DEPRIVATISERING

In de toespraak die hij in 1945, bij de opening van de eerste staatsfilmstudio hield, maakte de toenmalige minister van Propaganda en Informatie, Stefan Matuszewski, korte metten met de geschiedenis van de Poolse film tot dan toe. Het nieuwe politieke systeem maakte, zo suggereerde hij, een einde aan de periode waarin film slechts aan lage, burgerlijke privé-verlangens tegemoet was gekomen. Onder het communistische bewind was voor film een missie wegge-

²⁷³ Zie eerder hoofdstuk 1, noot 76.

²⁷⁴ Voor de institutionele inbedding zie de excellent studie van Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany* (Kraków: Universitas, 2006). Een vaak gebruikte bron is de eerste postcommunistische publicatie over de socialistische filmindustrie in Polen, geschreven door een oud medewerker van de communistische filmindustrie: Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005* [1992] (Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich i Studio Montevideo, 2009), 68-116. Zajiček was betrokken bij de Poolse naoorlogse film vanaf 1945 en geeft in zijn boek een rijk beeld uit de eerste hand. Helaas bevat zijn boek geen bronvermelding.

²⁷⁵ Voor de Poolse filmavant-garde zie de eerste monografie op dat gebied: Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Wydawnictwo Małe, 1996). Voor de situatie in de Poolse film voor de Tweede Wereldoorlog zie de recent verschenen studie: Sheila Skaff, *The Law of the Looking Glass. Cinema in Poland, 1896-1939* (Ohio: Ohio University Press, 2008).

²⁷⁶ De Poolse naam was Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej en zal hierna soms worden aangeduid als KC PZPR.

legd: de film diende als ‘een reusachtig vormingsmiddel’²⁷⁷ te worden ingezet in dienst van de socialistische propaganda.

De particuliere sector van de filmindustrie hield dat jaar praktisch op te bestaan.²⁷⁸ De deuren gingen letterlijk op slot voor privé-producenten, zij hadden geen enkel privilege meer dat hen in staat stelde films te maken. Bovendien was het privé-bezit of het gebruik van opname- en projectieapparatuur zonder officiële toestemming simpelweg verboden. In de regel dienden alle faciliteiten van de staat, zoals uitrusting, filmstrook, filmstudio’s, montagekamers, maar ook vakbekwaam personeel altijd in overleg met de bevoegde organen van de staat te worden ingezet. Deze materiële en technologische restricties hebben overigens niet alleen de particuliere filmproductie bijna vijftig jaar lang verlamd. De procedures frustreerden ook de toenmalige filmstudenten. Roman Polański vermeldt in zijn autobiografie dat hun behoefte om meer academiefilmprojecten te maken dan het onderwijsprogramma voorzag, botste met de bureaucratische regelgeving. Elke extra meter filmstrook moest de decaan van de filmacademie via de officiële weg bestellen.²⁷⁹

Jarenlang stond dit beleid de ontwikkeling van een onafhankelijke film in de weg. De amateurfilm werd marginaal gehouden. Film als hobby werd wel aangemoedigd, maar de amateur kon beter niet de ambitie hebben ‘echte’ films te willen maken. Buiten de institutionele wereld, zonder apparatuur en zonder opdrachten konden amateurfilmers eigenlijk niet functioneren. De amateurbeweging kreeg pas in de jaren zeventig weer een klein beetje de wind in de zeilen. De technologische vooruitgang en het verschijnen van 16mm-camera’s maakte de amateurfilm in Polen tot een weliswaar nog steeds zeldzame, maar toch voor meer mensen beschikbare hobby. Sommigen ontdekten in die jaren deze nieuwe vorm van expressie die veelal een subversieve relatie met de socialistische cultuur onderhield.²⁸⁰

Andrzej Kondratiuk, die geen amateur was, maar deze positie vaak wel opzocht, is het pas in 1983 gelukt om als particulier filmer een film te realiseren, wat wil zeggen dat hij een film

²⁷⁷ Matuszewski geciteerd in Zajiček, *Poza ekranem*, 69.

²⁷⁸ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 79. Marek Haltof verwees naar een paar uitzonderlijke gevallen van privé-producenten in de eerste naoorlogse jaren. Definitief verdween de privé-filmproductie in 1949. Haltof, *Polish National Cinema*, 48.

²⁷⁹ Hierover meldde onder anderen Zajiček, *Poza ekranem*, 89. Vergelijk ook Roman Polański, *Roman* (Warszawa: Wydawnictwo Polonia, 1989), 114-116, 137.

²⁸⁰ De amateurfilm behoort tot één van de verwaarloosde aspecten uit de Poolse filmgeschiedenis en is nog nauwelijks door filmhistorici bestudeerd. Nieuwe inzichten in de positie en rol van amateurfilmers tijdens het communisme verschaft recentelijk het project van twee Londense kunstenaars Marysia Lewandowska en Neil Cummings. Zie de Engelstalige catalogus van hun project Neil Cummings & Marysia Lewandowska, *Enthusiasm, Films of Love, Longing and Labour. Entusiasmo, películas de amor, deseo y trabajo. Enthusiasmus, Filme über Liebe, Sehnsucht und Arbeit* (London; Berlin; Barcelona: Whitechapel Art Gallery; KW Institute for Contemporary Art; Fundació Antoni Tàpies, 2005).

maakte zonder dat hij zijn productie aan de communistische administratie hoefde voor te leggen.²⁸¹

CINEFICATIE

Behalve de productiefaciliteiten moesten na de oorlog ook de distributiekkanalen hersteld of zelfs opgericht worden. Hiermee hangt de uitbreiding van het distributienetwerk in Polen samen. De zogeheten ‘cineficatie’ (*kinofikacja*) resulteerde in een verdrievoudiging van het aantal bioscopen binnen slechts drie jaar.²⁸² Men streefde ernaar om alle burgers, ook de bewoners van het platteland, een kans te geven om van ‘de belangrijkste aller kunsten’ te kunnen genieten. Op den duur zou ‘plattelandscinema’ niet meer als een oxymoron moeten klinken. Het was ook direct duidelijk wat de belangrijkste doelgroep van de socialistische filmhervormingen was: het volk.²⁸³ De film was bedoeld als een egalitaire kunst, gemaakt voor een massa die alleen maar baat kon hebben bij de lessen van het socialisme.

In het verlengde hiervan dient ook nog iets gezegd te worden over het distributiebeleid en de distributiesectoren. In het begin bereikten films hun publiek hoofdzakelijk via twee kanalen: de vaste bioscopen en de reisbioscopen.²⁸⁴ Later kwamen daar twee nieuwe omloopsystemen bij: de filmhuizen en de televisie. De ontwikkeling van de filmhuizen en de daarmee samenhangende cinefiele cultuur is in Polen pas na 1956 op gang gekomen en deze stond in het teken van de internationale veranderingen in de kijkhouding.²⁸⁵ De televisie sloot pas halverwege de jaren zestig aan bij de filmindustrie. Overigens was Andrzej Kondratiuk een van de pioniers binnen dit nieuwe medium: hij maakt al films voor de televisie sinds 1963.²⁸⁶

3.1.2 De emancipatie van de film als (socialistische) kunst

PROFESSIONALISERING: DE ‘INGENIEURS VAN DE ZIEL’

Amateurs werden binnen de socialistische filmindustrie op afstand gehouden en dat was niet zonder reden. De socialistische film was een kunstvorm die binnen het systeem, binnen een duidelijk afgebakend institutioneel domein tot stand diende te komen. De professionalisering

²⁸¹ Zie hoofdstuk 5.

²⁸² Haltof, *Polish National Cinema*, 49.

²⁸³ Een programmatisch artikel hierover verscheen in 1951. Zie Wincenty Pietrzyk, “Film na wsi,” *Życie Literackie* 6, 1951.

²⁸⁴ Haltof, *Polish National Cinema*, 49.

²⁸⁵ Bij de beschouwing van de poststalinistische veranderingen, in § 3.2.2 (de subparagraaf over “De cinefiele cultuur”) kom ik op dit aspect terug.

²⁸⁶ Op 10 september 1954 werd voor het eerst een film op de Poolse televisie uitgezonden, zoals gemeld in het jubileumartikel over de Poolse televisie: Włodzimierz Sokorski, “Rok filmu w TV,” *Ekran* 46, 1965. De productie van Poolse televisiefilms kreeg pas in 1965 de wind in de zeilen. Stanisław Kuszewski, “Pięć lat filmu fabularnego w TV,” *Kino* 3, 1970. In hoofdstuk 4 kom ik hierop terug.

van de filmopleiding was daarbij een tweede onontbeerlijke stap. Het gebrek aan specialisten²⁸⁷ was echter, zoals Roman Polański het ironisch becommentarieerde, niet eens de belangrijkste reden dat men zo graag een filmacademie wilde openen. Het ging – zoals zo vaak in die tijd – in de eerste plaats om een ideologische geste, want:

However much of an extravagance a film school might have seemed in a country as impoverished and war-raged as Poland, its existence was formally justified by an inscription in the entrance hall, under a medallion of Lenin.²⁸⁸

In 1948 – nog geen drie jaar na de oorlog – werd in Łódź de eerste Poolse filmacademie, de Staatsfilmacademie, opgericht.

De filmacademie was een belangrijke schakel in het systeem. Het ging immers om een institutie waarin filmmakers (tot staatskunstenaars) zouden worden opgeleid, om vervolgens in dienst van een staatsproducent te treden. Op die manier zouden zij in staat zijn om via het visuele medium het socialisme bij de burgers in te prenten. Zodoende werd een (film)kunstenaar, werkzaam tijdens de communistische periode, vanzelf een opdrachten uitvoerende instantie. Hij was slechts een ambachtsman in dienst van de staat, een radertje in de grote machine, een – in Stalins idioom – ‘ingenieur van de ziel’.²⁸⁹

FILMKRITIEK EN DIDACTIEK

Niet alleen de ontwikkeling van de filmproductie en de professionalisering van het filmvak waren voor een groot deel ideologisch verankerd, de filmkritiek was eveneens onderhevig aan het ideologische belang van de staat.²⁹⁰ Aan de wens de filmcultuur onder het volk te bevorderen ontleende de socialistische filmkritiek in de eerste naoorlogse jaren haar legitimiteit.²⁹¹ Na 1945 kregen daarom de meeste dagbladen en opiniebladen vaste rubrieken waarin het bioscooprepertoire werd gerecenseerd. Filmcritici werden geacht sturing te geven aan de propagandaboodschap door de morele en/of marxistische waarden van films te belichten. Hun autonomie stond

²⁸⁷ In de Tweede Wereldoorlog zijn veel vakmensen gesneuveld, geëmigreerd, of vermist geraakt. In 1949 waren er slechts 56 vakmensen werkzaam bij de staatsfilmindustrie, zoals gemeld in: Zajiček, *Poza ekranem*, 71-72, 110-111.

²⁸⁸ Roman Polański, *Roman* (London: William Heinemann Ltd., 1984), 123. Deze inscriptie waaraan Polański refereerde, verwees naar de hier al genoemde uitspraak over het belang van film onder de kunsten.

²⁸⁹ De metafoor ‘ingenieur van de ziel’ werd voor het eerst waarschijnlijk door Stalin gebruikt en werd vervolgens notoire in de pers, maar werd ook in de toespraken tijdens het beruchte Schrijverscongres in 1934 aangewend. De ‘ingenieur’-metafoor gebruikten ook symbolisten om een kunstenaarsvak te duiden, hoewel deze metafoor, zoals betoogd door Irina Gutkin, van de Russische symbolische traditie geen deel uitmaakte. Irina Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999), 51-55.

²⁹⁰ Vergelijk Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 71-91. Zajiček, *Poza ekranem*, 109-115.

²⁹¹ Zie de discussie tussen twee critici: Jerzy Płazewski & Bohdan Węsierski, “Dwugłos o krytyce filmowej,” *Życie Literackie* 10, 1952.

zodoende onder (politieke) druk. Dit gold ook voor critici die schreven voor de gespecialiseerde vakbladen.²⁹²

Er was ook, en voor het eerst op zo'n grote schaal, sprake van een professionalisering van de filmkritiek. In het begin van de jaren vijftig werd bijvoorbeeld een specialistische, op film georiënteerde uitgeverij opgericht, met de naam Filmuitgeversagentschap (Filmowa Agencja Wydawnicza).²⁹³ Ook nam de filmkritiek in het perslandschap een serieuzere positie in dan voor de oorlog. De gespecialiseerde bladen hadden een lange levensduur en een groeiend aantal lezers.²⁹⁴ De staatsfinanciering hield alles in stand wat de staat belangrijk achtte, zo ook de film-pers. Tot de belangrijkste, tijdens het communisme opgerichte filmperiodieken behoren: *Film*, opgericht in 1946, en *Ekran*, dat in 1957 van start ging. Deze twee weekbladen²⁹⁵ werden in 1966 aangevuld met het meer essayistisch georiënteerde maandblad *Kino*. Alle drie titels bleven bestaan tot 1989. *Film* en *Kino* komen als maandbladen tot op de dag van vandaag uit.

FILMWETENSCHAPPELIJKE FUNDAMENTEN

In het eerste decennium na de oorlog kwam er naast de academische beroepsopleiding voor filmmakers ook een wetenschappelijke erkenning voor 'de belangrijkste aller kunsten:' vanaf 1950 werd de filmwetenschap door de Poolse Wetenschappelijke Academie²⁹⁶ op de lijst van officiële studies bijgeschreven en in december 1950 organiseerde men de eerste filmwetenschappelijke conferentie.²⁹⁷ In 1951 verscheen het eerste Poolse academische tijdschrift op het gebied van film, *Kwartalnik Filmowy*.

Het socialisme bracht zo een emancipatie van de film op gang – een emancipatie die verder reikte dan de voorgeschreven richtlijnen van de staat. En telkens hielp de autoriteit van Lenin een handje mee. Zijn woorden werden door partijambtenaren met ontzag behandeld, alsof het citaten uit een religieus boek betrof. Dat gaf filmmakers vaak de mogelijkheid om er misbruik van te maken door uitspraken over de belangrijke rol die was weggelegd voor de filmkunst in dienst te stellen van het eigen doel. In de praktijk bleek dat zij hun bevoorrechte positie gebruikten om film, en de positie van filmmakers in het algemeen, ten koste van andere kunstdo-mainen te versterken. Jerzy Toeplitz onthulde in 1968 in *Cinema Journal* het volgende:

²⁹² Hierop wees onder anderen Lubelski, *Historia kina polskiego*, 125.

²⁹³ Zbigniew Benedyktowicz & Beata Kosińska-Krippner, "Teoria i historia filmu w Polsce w latach 1945-1990," *Kwartalnik Filmowy*, no. 46 (2004): 205.

²⁹⁴ Voor de oorlog waren de meeste filmbladen met roddels over filmsterren, aankondigingen en reclames bezig, hoewel toen ook al een 'serieuze' vorm van filmbeschouwing langzaam op gang aan het komen was. Kenmerkend voor de vooroorlogse filmperstitels was hun korte levensduur. Het eerste nummer was vaak ook het laatste. Skaff, *The Law of the Looking Glass*, 111-112.

²⁹⁵ *Film* verscheen in het begin slechts twee keer per maand, maar werd al snel wekelijks uitgebracht. Tadeusz Lubelski, red., *Encyklopedia kina* (Kraków: Biały Kruk, 2003), 310.

²⁹⁶ Polska Akademia Nauk, hierna afgekort als PAN.

²⁹⁷ Benedyktowicz & Kosińska-Krippner, "Teoria i historia filmu w Polsce," 203.

If we have any financial difficulties with our authorities it is always very helpful to remind them of what Lenin said about cinema, and then they must deal with us seriously.²⁹⁸

Dit was volkomen begrijpelijk, film was immers een kunstvorm die in Polen maar een magere vooroorlogse traditie kende en zich dus niet op de hoogtepunten uit het verleden kon beroepen. Film als kunst moest zich nog bewijzen voordat het recht had op een maatschappelijk hogere status. Lenins dictum, met zijn ongelukkige gebruik van het woord ‘kunst,’ stimuleerde dus naast de ontwikkeling van de door hem als artistiek gewaardeerde politieke films, ook de ontwikkeling van de experimentele en avant-gardistische film – al werd die laatste door de partij nooit toegejuicht, zelden toegestaan en was die ten tijde van Stalin zelfs ten strengste verboden.

HIÉRARCHIE IN DE FILMOPLEIDING

Vanaf het prille begin kon men in Łódź uit twee afstudeerrichtingen kiezen: regie of cinematografie.²⁹⁹ Met dit laatste werd de technische kant van de beeldbewerking en de verzorging van de opnames bedoeld. De *operator* [cinematograaf], in het Amerikaanse systeem aangeduid als *director of photography*, werkte meestal in een team van specialisten, maar was zelf verantwoordelijk voor alle beslissingen die genomen moesten worden over de bewerking van de filmstrook, het gebruik en de plaatsing van belichtingsapparatuur, het gebruik van filters of lenzen, de *mise-en-cadre* en het gebruik en plaatsing van de camera(s).³⁰⁰ De cruciale rol van *operator* voor de vormgeving van de film werd in het socialistische systeem ondergewaardeerd en zijn bijdrage werd meestal slechts als een strikt technische bezigheid gezien. De *operator* diende ten allen tijde de aanwijzingen van de regisseur te volgen.

Het beroep van regisseur, daarentegen, werd veel hoger gewaardeerd en dat hing vooral samen met het ideologische belang van film. Binnen de socialistische filmindustrie was er sprake van een ‘regisseur-centrisch’³⁰¹ filmmodel, waarbij de regisseur de hoofduitvoerder van het project was. Hoewel het beroep van regisseur financiële voordelen had en een hogere status betekende, bracht het ook extra verplichtingen met zich mee. De regisseur was de hoofdverantwoordelijke voor het uiteindelijke resultaat, in politieke en in artistieke zin, terwijl de cinema-

²⁹⁸ Jerzy Toeplitz, “Cinema in Eastern Europe,” *Cinema Journal* 8, no. 1 (1968): 4. Interessant detail is dat Toeplitz één van de ontslagen filmpedagogen was toen in 1968 een antisemitische campagne door de toenmalige Poolse regering werd gevoerd. Dit artikel in *Cinema Journal* verscheen in de herfst en dus ruim na de onlusten in maart 1968. Toeplitz’ openhartigheid over de interne kwestie van het filmbeleid tegenover een westers lezerspubliek van *Cinema Journal* was hiermee mogelijk te verklaren. Over de spanningen in het filmveld rond 1968 zie verder hoofdstuk 5, § 5.1 “Proloog tot een debuut.”

²⁹⁹ Daarnaast bood de filmacademie ook een opleiding tot filmproducent. Deze stond enigszins los van de artistieke opleidingen en zal hier daarom niet verder worden besproken. De studentenlijsten zijn te raadplegen in de hiervoor genoemde jubileumuitgave. Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 260-273.

³⁰⁰ Zie bijvoorbeeld het lemma over *operator* [cinematograaf] in: Lubelski, red., *Encyklopedia kina*, 700-701. Deze functie is te vergelijken met *director of photography* in het Amerikaanse Hollywood systeem. Vergelijk Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts* (London etc.: Routledge, 2006), 67.

³⁰¹ Zajiček, *Poza ekranem*, 151-152.

tograaf slechts op de kwaliteit van de beeldbewerking afgerekend kon worden.³⁰² Andrzej Kondratiuk, die beide richtingen volgde, maakte van zijn kennis van beide vakgebieden dankbaar gebruik, vooral toen hij zijn ‘privé-films’ ging maken.³⁰³

Vanaf het moment dat de filmopleiding gestalte kreeg en de eerste alumni een diploma op zak hadden, werd het in de regel moeilijker, zo niet onmogelijk, om zonder diploma werk te vinden in het filmvak.³⁰⁴ Gediplomeerde filmmakers mochten zich aansluiten bij de officiële productiegroepen en filmstudio’s, waar zij ingewerkt en begeleid werden door (meer) ervaren collega’s. Het diploma was dus het toegangkaartje tot het filmveld, maar gold ook als criterium waarmee professionele filmmakers van amateurs konden worden onderscheiden. Zo werden de amateurs altijd op een afstand gehouden. Voor hen was er binnen de institutionele grenzen geen plaats. Een interessant detail is dat Roman Polański noch Andrzej Kondratiuk hun diploma hebben behaald.³⁰⁵ Hiervoor was immers een afstudeerfilm én een scriptieverdediging nodig. Hun afstudeerfilms werden bekroond en geprezen, maar beide filmers sloegen de scriptie over. Blijkbaar hadden zij een vergelijkbare houding ten opzichte van de formele en op administratie drijvende socialistische filmindustrie. Allebei zijn ze desondanks meteen na hun studie aan de slag gegaan – en allebei zijn zij tot op de dag van vandaag als filmmakers actief, zij het ieder op hun eigen manier.³⁰⁶

3.1.3 De staat als toezichthouder: beoordelingspraktijken en censuur

De nieuwe politieke situatie in het naoorlogse Polen versterkte de positie van film in het algemeen en die van filmmakers in het bijzonder, maar had ook een aantal opvallende schaduwkanten. Het royale mecenaat van de staat impliceerde immers veel controles en beperkingen op productie- en distributieniveau. Controle was vanuit politiek en financieel oogpunt belangrijk: omdat het maken van films heel duur was, was het afwijzen van een, in ideologisch opzicht, ‘onzeker’ of ongunstig project, voordat het in productie werd genomen, vaak kostenbesparend.

³⁰² Zie § 35 van “Regulamin Grupy Zdjęciowej” [“Protocollen van het Opnameteam”] opgenomen in: Ibid., 152.

³⁰³ Zie verder hoofdstuk 5.

³⁰⁴ Over de geslotenheid van dit systeem schreef Sławomir Grunberg, één van de alumni van de filmacademie, Sławomir Grunberg. Zie Sławomir Grunberg, “A Polish Filmmaker in the United States,” in *Before the Wall Came Down. Soviet and East European Filmmakers Working in the West* (Lanham etc.: University Press of America, 1990), 126-127.

³⁰⁵ Polański ironiseerde regelmatig over dit ‘gebrek’ van hem, maar haalde ermee ook naar de Poolse filmkritiek uit die hem het publiekelijk ‘kwalijk nam’ geen professioneel filmer te zijn. Polański, *Roman*, 122. Informatie over Kondratiuks onvoltooide studie heb ik te danken aan Jacek Czembrowski, de bibliothecaris en archivaris werkzaam aan de filmacademie. E-mail Jacek Czembrowski aan Iwona Guśc, 24.4.2007.

³⁰⁶ Polański's *THE GHOST WRITER* ging in februari 2010 tijdens het festival in Berlijn in première. In december 2010 kwam er een persbericht uit dat ook Andrzej Kondratiuk, na te zijn hersteld van een ziekte, het werk weer heeft opgepakt en verwacht in de nabije toekomst zijn nieuwe filmproject af te ronden. Zie het interview met de vrouw van Kondratiuk, Iga Cembrzyńska, in Dominika Gwit, “Iga Cembrzyńska: Zrobimy film na wesoło,” geraadpleegd op 16.4.2010, www.paplife.pl.

Zoals Richard Taylor in zijn studie over het ontstaan en functioneren van de propagandafilm onderstreept, hield de staat de verspreiding van de juiste propaganda, zowel door het ontoegankelijk maken van de kostbare uitrusting, als ook door de gecontroleerde vertoning, goed onder controle.³⁰⁷ Niet onbelangrijk is dat filmmakers, anders dan bijvoorbeeld schrijvers, geen *uncensored version* voor de clandestiene markt konden produceren, want de staat bepaalde de productie van de filmkopie en het aantal kopieën dat uiteindelijk in omloop werd gebracht. Bovendien had de staat de autonome zeggenschap over het gebruik van de vertoningsapparatuur.

De zwaartepunten en het dogmatisme van de controles en beperkingen hingen veelal van de concrete politieke situatie af. De meest repressieve periode in de geschiedenis van de Poolse film was het stalinistische tijdperk en vooral de jaren 1949-1953, toen kunst volledig aan de socialistisch-realistische ideologie werd onderworpen. Maar ook omtrent 1960, 1968 en 1981, ten tijde van de politieke schommelingen in Polen of in andere delen van het Sovjetblok, werden de duimschroeven flink aangedraaid en moesten filmmakers (maar ook andere kunstenaars) zich aanpassen aan de vaak strenge, restrictieve productie- en distributieomstandigheden. Zo wakkerden politieke crises keer op keer de censuurdrijf van de staat aan.

CENSUURAMBT

De naleving van de ideologische voorschriften werd door een aantal instanties gestuurd en gecontroleerd. Het belangrijkste controleambt werd meteen na de Tweede Wereldoorlog, in 1946, opgericht: het Hoofdkantoor voor de Controle van de Pers, Publicaties en Voorstellingen (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, hierna afgekort als GUKPPiW).³⁰⁸ Terwijl de socialistische filmwereld een voortdurend aan veranderingen en machtswisselingen onderhevig veld leek, mag het wel opvallend heten dat dit controleambt één van de meest stabiele instellingen in het communistische Polen was. Het bleef, onder dezelfde naam en met dezelfde structuur, tot het einde van het communisme bestaan.³⁰⁹

De censoren van het GUKPPiW hadden hun handen vol aan het controleren van creatieve, wetenschappelijke en alle andere, vooral voor de media bedoelde, publicaties. Elke publicatie en al het beeldmateriaal dat voor publiek beschikbaar werd gesteld, moest eerst een keuringsstempel krijgen en meestal lag het eindoordeel in handen van het GUKPPiW.³¹⁰ Toch was het

³⁰⁷ Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* (London: I.B.Tauris & Co Ltd., 1998), 30.

³⁰⁸ Voor een verdieping van de kennis over het censuurstelsel in het communistische Polen verwijs ik naar Misiak, *Kinematograf kontrolowany*.

³⁰⁹ Het opheffen van censuur was in 1989 een feit, maar de eerste voortekenen van liberalisatie waren al voelbaar na 16 juli 1987 – met de introductie van een nieuwe cinematografiewet. Ibid., 318-319. Dit als gevolg van Gorbatsjovs *perestrojka*-hervormingen die de veranderingen in het hele Oostblok vanaf 1985 in gang zetten.

³¹⁰ Misiak liet in haar studie zien dat ook andere organen, waaronder de eerste secretaris van de communistische partij, zonder de tussenkomst van het GUKPPiW een besluit omtrent de toelating en distributie konden nemen. Ibid., 152-154.

GUKPPiW niet de enige hindernis die een filmmaker moest nemen. De institutionele controle op de filmproductie werd ook op andere productiemomenten zeer zorgvuldig uitgevoerd. Naast keuringscommissies hadden ook productieteams veel te zeggen over de voortgang van elk project.³¹¹ De communistische partij zette ook graag eigen informanten in het veld in om op die wijze zicht te houden op de productie en distributie van films. Dat er op verschillende niveaus druk op de filmmaker werd uitgeoefend, zelfs binnen de eigen, vertrouwde kring (zoals binnen het productieteam), hing ook nauw samen met het feit dat er – tot op zekere hoogte – sprake was van een collectieve verantwoordelijkheid voor het eindresultaat. Ik heb al aangegeven dat de regisseur de zwaarste last op zijn schouders droeg. Desalniettemin waren ook de leidinggevenden van het productiecoördinerende team, met de artistieke directeur voorop, aansprakelijk voor het eindresultaat.³¹² Elke filmproductie werd dus, voordat deze naar buiten ging, door collega's en leidinggevenden geëvalueerd. Een dergelijk systeem dwong de individuele filmmakers ook tot zelfcensuur: men wist dat bepaalde thema's sowieso zouden sneuvelen tijdens het collectief beraad. Men hield liever zijn mond met het oog op verklikkers binnen het team of men wilde eenvoudigweg de eigen collega's niet in de problemen brengen. Ook het betalingsstelsel stimuleerde filmmakers om hun best te doen en 'politiek correcte' films te maken. Zij ontvingen extra bonussen voor werk dat voldeed aan de verwachtingen van de beleidsmakers. Ook werden hun films in dat geval breder gedistribueerd, hetgeen weer financiële voordelen met zich meebracht. Conformisme loonde dus in de letterlijke zin van het woord.³¹³

Gezien het feit dat de controlemechanismen tot 1989 in grote lijnen onveranderd zijn gebleven, is een behandeling van de voortgang en het type controle waaraan ook alle speelfilms van Andrzej Kondratiuk gedurende de communistische periode werden onderworpen, relevant voor deze studie. De filmcontrole kende een aantal fases en tussenstops. De belangrijkste fases waren: de controle van het scenario(voorstel), de controle van de opgenomen film, de technische controle en de beoordeling door het GUKPPiW. Vooral die eerste twee fases zijn interessant om wat uitvoeriger bij stil te staan – en dan vooral bij de gevolgde procedures.³¹⁴

³¹¹ De rol van het GUKPPiW was cruciaal, maar wordt ook in de herinnering van vele filmmakers een tikje aangedikt. Zoals door Coates betoogd, heeft de mythe van de 'obtuse censor' uit de Mysiastraat, waar het GUKPPiW zijn vestiging had, de andere, misschien zelfs relevantere fases van de censuurpraktijk aan het zicht onttrokken. Coates, *The Red and the White*, 75.

³¹² Zie over de uitwerking van de censuur op de productievoortgang en de betrokkenheid van het hele team erbij het interview met de decaan van de filmschool Stanisław Wohl. Stanisław Wohl & Aleksander Ford, "Zespoły filmowe i co dalej?," *Kino* 5, 1966. Het interview stamt uit de periode waarin Wohl al de leidinggevende van Kondratiuk was in het filmproductieteam "Syrena."

³¹³ Voor meer over het toenmalige loonsysteem zie Zajiček, *Poza ekranem*, 121, 142-143.

³¹⁴ Coates noemde deze twee controlefases de pijlers van de hele socialistische filmproductie. Coates, *The Red and the White*, 78-80.

DE FILM OP PAPIER: DE SCENARIOBEOORDELING

Het censureren van films begon altijd met de beoordeling van de eerste scenarioschetsen. Dit geschiedde meestal intern, binnen het productieteam. Onwenselijke of verdachte thema's werden onmiddellijk afgekeurd. Soms werd geadviseerd om wat correcties door te voeren. Pas nadat het productieteam zich achter het project had geschaard, werd het scenario naar de officiële, externe beoordelingscommissie gestuurd. Het betreft hier de scenariobeoordelingscommissie (Komisja Ocen Scenariusza, hierna afgekort tot KOS), opgericht in 1952.³¹⁵ Deze commissie bestond uit een gemengde groep van partijleden, filmmakers, literatoren en critici. Zij namen de beslissing of een scenariovoorstel geaccepteerd of afgewezen werd.

Het scenario werd hoofdzakelijk gescreend op mogelijke kritische uitlatingen over, of insinuaties op de socialistische staat. Deze besprekingen hadden tot doel om op voor de staat potentieel schadelijke beeldvorming te anticiperen en deze te voorkomen. Soms leidde dit tot paradoxale situaties. Omdat *doublespeak*³¹⁶ zo ingeburgerd was, waren de censoren soms iets te fanatiek op zoek naar de tweede, verborgen en vaak subversieve betekenis.³¹⁷ Andrzej Kondratiuk stak geregeld de draak met deze neiging van de meest ijverige censoren om overal de spoken van subversie te zien en zoals ik in het vervolg van deze studie zal laten zien, slaagde hij er ook in om op een zeer onverwachte wijze een eigenzinnig subversief werk te produceren.³¹⁸

In periodes van toenemende censuur waren de beslissingen van de scenariocommissie desastreus voor de productiecijsers. In de jaren zestig werd bijvoorbeeld 38% van alle scenario's die door de beoordelingscommissie werden besproken, afgekeurd.³¹⁹ In die periode kon bijna geen film aan de officiële criteria voldoen. In 1967 werd de commissie opgeheven en kwam de controleplicht bij het productieteam terecht. Concreet betekende dit dat de partij haar eigen ambtenaren in de filmteams plaatste.³²⁰

FILMCATEGORIEËN EN BEOORDELINGSROUTINE

De daarop volgende controlefase betrof de voltooid film. Hierbij was de filmkeuringscommissie (Komisja Kolaudacyjna, hierna afgekort tot KK) betrokken. De samenstelling en status van

³¹⁵ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 105.

³¹⁶ *Doublespeak* stoelt op het gebruik van dubbele betekenissen en verborgen toespelingen. De juiste betekenis schuilt achter de façade van een andere betekenis en kan alleen ontdekt worden indien met bekend is met deze dubbele structuur. Het concept en het probleem van *doublespeak* worden vaak in verband gebracht met het Orwelliaanse *newspeak* en *doublethink*. Zie het lemma "Doublespeak," in *The Facts on File. Dictionary of Allusions* (New York: Facts on File, 2008), 136.

³¹⁷ Paul Coates introduceerde in zijn studie een categorie van de censor als co-auteur 'muscling in on the original text' en toevoeging van de verdachte betekenissen. Coates, *The Red and the White*, 78.

³¹⁸ Zie bijvoorbeeld één van de eerste interviews die met hem na de *Wende* werd opgenomen: Maryla Chudzyńska, "Czy pan jest prywaciarzem?," *Ekran* 10, 1989.

³¹⁹ Zie Ewa Gębicka, "'Obcinanie kantów,' czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat 60-tych," in *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994).

³²⁰ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 200-201.

deze commissie was vergelijkbaar met die van de scenariobeoordelingscommissie. De filmkeuringscommissie beoordeelde of een voltooid film geschikt was voor openbare vertoning en deed eventueel op basis van die beoordeling uitspraken over de vorm van distributie. De commissieleden waren echter in eerste instantie verplicht om de film met een cijfer te beoordelen en eventueel suggesties te doen, dat wil zeggen, verbeterpunten (*uwagi kolaudacyjne*) te noemen. Deze werden door de voorzitter meegewogen in de uiteindelijke beslissing over het lot van een film.

Commissieleden keurden volgens een vast schema. Iedereen ontving een A4-tje met criteria om in te vullen. De commissie beoordeelde elke film op basis van vier aandachtspunten: inhoud, formele uitwerking, casting en spel, en beeld en geluid. (Zie Tabel 1.)

TABEL 1 BEOORDELINGSSCHEMA EN PUNTENVERDELING³²¹

FOCUS	TOELICHTING	PUNTEN
INHOUD	Politieke, maatschappelijke, morele, didactische elementen etc.	1-15
ARTISTIEKE VORM	Compositie, stijl, plotstructuur, personages, montage, en motivatie van de gebruikte formele elementen	1-15
CASTING & ACTING	Beoordeling van het acteurspel, maar ook de kundigheid van regisseur om acteurs voldoende sturing te geven	1-5
BEELD & GELUID	Cinematografie & opnames	1-3
	Mise-en-scène & kostuums	1-3
	Geluid	1-3
TOTAAL		44

Dit beoordelingssysteem maakt duidelijk zichtbaar dat de cinematografische en formele aspecten inderdaad van secundair belang waren, en ondergeschikt aan de ‘inhoud.’ Dit wordt nog zichtbaarder in de categorisering. Het totale aantal punten waarmee commissieleden een gegeven film beloonden vertaalde zich in de categorieën waaronder de film wel of niet tot de distributie werd toegelaten en op basis waarvan ook de beloning voor de makers werd berekend. Er waren vijf categorieën: voortreffelijke film (*film wybitny*) – oftewel categorie I, waardevolle film (*film wartościowy*) – categorie II, middelmatige film (*film przeciętny*) – categorie III, zwakke film (*film słaby*) – categorie IV en slechte film (*film zły*) – categorie V.³²² (Zie Tabel 2.)

³²¹ Zie Archief AAN, dossier NZK 1843, signatuur 4/14: “Karta ocen filmu: schemat” [“Beoordelingsformulier”].

³²² Ik licht hier het puntensysteem toe dat van toepassing werd in 1969. De bioscoopfilms van Kondratiuk werden ook op deze wijze beoordeeld. Betreffende de nuances in het puntensysteem voor 1969 zie Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 194-195, 283. Vergelijk ook Coates, *The Red and the White*, 78-79.

TABEL 2 FILMCATEGORIEËN EN PUNTENVERDELING³²³

CATEGORIE	TYPERING	PUNTEN
I	Uitstekend	40-44
II	Waardevol	34-39
III	Middelmatig	27-33
IV	Zwak	19-26
V	Slecht	0-18

Deze instrumentele manier van beoordelen bevestigt waar de accenten lagen. Slechts de films die in de eerste en tweede beoordelingscategorie (inhoud/vorm) hoog scoorden, dat wil zeggen ideologisch ‘zuiver’ waren, en waarbij de boodschap ook op de juiste manier, volgens de geaccepteerde conventies en formele keuzes verteld werd, hadden kans om in categorie I en II te worden uitgebracht. Dat had vervolgens een aantal consequenties. Afhankelijk van de toegekende beoordelingspunten, besloot men hoeveel kopieën van de film beschikbaar moesten (of mochten) worden gesteld en voor welke sectoren – filmhuizen of bioscopen. Er werden van ‘voortreffelijke’ en ‘waardevolle’ films meerdere kopieën gemaakt en dus kon de film breder circuleren. Voor de filmhuissector – bedoeld voor het cinefiele circuit – stelde men bijvoorbeeld standaard een beperkt aantal filmkopieën beschikbaar. In sommige gevallen werden slechts twee kopieën gemaakt, hetgeen betekende dat de film niet breed kon worden gedistribueerd met als gevolg dat het publiek soms lang moest wachten voordat het de film kon zien.³²⁴

Ten slotte nam de technische beoordelingscommissie (Komisja Oceny Jakości Technicznej) de film nog onder de loep. Daar werden de kwaliteit van de filmstrook en het geluid, en eventuele technische gebreken, zoals een ongelijke ontwikkeling van de filmstrook, gecorrigeerd.

De door alle commissies geaccepteerde film ging ten slotte naar het al eerder genoemde censuurambt: het GUKPPiW. Goedkeuring hier betekende in de meeste gevallen dat de film gedistribueerd kon worden. Afkeuring kon tot twee opties leiden: de *shelving*³²⁵ van films, oftewel ‘het op de plank leggen’ of het ‘blokkeren’ van de distributie, wat overigens de meest ra-

³²³ Ibid.

³²⁴ Dit gold ook voor Kondratiuks film uit 1973, SKORPION, PANNA I ŁUCZNIK (SCORPIO, VIRGO AND SAGITTARIUS). Zie de samenstelling van de receptiedocumenten in bijlage 1 met betrekking tot deze film. Door de beperkte distributie circuleerde de film ruim een jaar: de filmvertoningen vonden in diverse delen van het land plaats om het publiek toch de mogelijkheid te bieden de film te kunnen zien. Het recensiebestand geeft dit goed weer: aan de hand van de lokale kranten is zichtbaar dat de film op verschillende momenten, en soms lang na de première, werd gerecenseerd.

³²⁵ Het begrip *shelving* haal ik hier bewust in het Engels aan, niet alleen omdat hiermee deze concrete censuurpraktijk – te weten het ‘vergrendelen’ van films en het wegzetten op de planken in de archiefkasten – op een bondige wijze wordt gevat. Het woord *shelving* is bovendien de gebruikelijke term, die binnen het filmonderzoek gericht op de aan de staatscensuur onderworpen filmindustrie, wordt gebezigd. Ik verwijs hier graag naar bijvoorbeeld Haltof, *Polish National Cinema*. Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film* (London etc.: Wallflower, 2003). Coates, *The Red and the White*..

dicale oplossing was; vaak werden de films eerst nog naar correctoren gestuurd om *geknipt*, of gehermonteerd te worden. Ten slotte had de eerste secretaris van de communistische partij altijd nog de bevoegdheid om de productie en distributie van een film op ieder moment stop te zetten.³²⁶

3.1.4 Staatspoëtica

SOCIALISTISCH REALISME 1949-1953

De beoordeling van de kwaliteit van de socialistische film geschiedde volgens de uniforme instructies voor filminhoud en vorm, zoals hiervoor vermeld. In deze paragraaf wil ik de oorsprong van de meest normatieve filmtraditie introduceren: het socialistisch realisme, in Polen ook wel ondergebracht onder het begrip ‘sorealisme’ (*sorealizm*).

Het stalinistische regime propageerde het zogenaamde socialistisch realisme als de officiële staatskunstdoctrine in de Sovjet-Unie sinds 1934. De doelen van socialistische kunst die binnen dat kader werden gearticuleerd, kenden twee globale oriëntaties: enerzijds moest de nieuwe kunst de socialistische ideologie uitdragen en op die wijze het volk met de ideologische principes vertrouwd maken;³²⁷ anderzijds diende deze kunst de kapitalistische ideologie en haar producten (zoals de pornografische elementen in de kunst, de avant-garde, maar ook ‘smakeloos’ vermaak) tegenspreken en bestrijden.

Binnen een paar jaar na de Tweede Wereldoorlog werd in Polen, naast het opzetten en laten functioneren van een filmindustrie naar sovjetmodel, ook de stalinistische film-poëtica ingevoerd. Vanaf 1949 heeft deze radicale visie op de kunst de Poolse cultuur ‘verrijkt.’ Tijdens een filmbijeenkomst in Wisła, gehouden op 19 en 20 november 1949, werd het socialistisch realisme tot de enig toegestane artistieke methode van de socialistische film uitgeroepen.³²⁸ De strijd voor een filmcultuur ‘doordrenkt van de bevruchtende kracht van het socialistisch realisme’³²⁹ is daar begonnen.

³²⁶ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 284-286.

³²⁷ In de woorden van één van de ideologen achter de introductie van het socialistisch realisme, Karl Radek, ging het om ‘ideological remolding and education.’ Deze en de hierna aangehaalde citaten van Karl Radek zijn afkomstig uit diens toespraak tijdens het Schrijverscongres van 1934. Ik citeer de Engelstalige versie die op de website van Marxist Internet Archive geplaatst is. Zie Karl Radek, “Contemporary Literature and the Task of Proletarian Art (1934),” geraadpleegd op 12.5.2009, <http://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm#s7>.

³²⁸ Over het verloop en de betekenis van de bijeenkomst in Wisła voor de Poolse naoorlogse film zie het artikel: Alina Madej, “Zjazd filmowców w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego,” *Kwartalnik Filmowy*, no. 18 (1997): 203-217.

³²⁹ ‘Walka o dzieła przesiąknięte zapładniającą siłą realizmu socjalistycznego.’ Zajiček, *Poza ekranem*, 122. De uitspraak zou op de bijeenkomst in Wisła zijn gedaan, aldus Zajiček, maar de auteur van het citaat wordt niet bij naam genoemd. Men kan aannemen dat het hier een cliché propaganda-uitdrukking betrof die te pas en te onpas door staatsfunctionarissen en beleidsmakers werd ingezet.

De invoering van dit kunstbeleid werd van allerlei ‘instructies’ voorzien. Men benadrukte gewenste thema’s die betrekking hadden op kernwaarden van het socialisme, zoals de industrialisering van stad en platteland, de wederopbouw, de klassenstrijd, het verzet tegen sabotage en de zogenaamde ‘reactie’ (opponenten en bestrijders van het socialisme).³³⁰ De ideologische voorkeuren waren dus bepalend voor een – tot op zekere hoogte – nieuwe hiërarchie van thema’s en motieven in de Poolse film. Een juiste selectie van de weer te geven elementen was cruciaal om de gewenste propagandadoeleinden te bereiken. Onder het socialistisch realisme verstond men de weergave van de idealen van de socialistische werkelijkheid. Het ‘realisme’ van het socialistisch realisme berustte dus op een zeer beperkte definitie van dit begrip. Radek stelde al tijdens het beruchte Schrijverscongres dat men de realiteit niet in zijn totaliteit ‘fotografeerde.’ Men moest de meest essentiële verschijnselen uit die realiteit zoeken en selecteren. Realisme hield dus volgens Radek in de juiste selectie in overeenstemming met het ideologische argument.³³¹ Het essentiële, het exemplarische en het archetypische voerden de boven-toon.³³² Hiermee werd het repertoire van thema’s en motieven strikt ingeperkt: voor individuele behoeften, wensen, idealen en dagelijkse belevenissen was er in ieder geval geen plaats; de selectie omvatte alleen essentiële elementen, alleen de verheven, symbolische daden, door Radek opgevat als ‘great facts of reality.’³³³ De waarden en normen van het socialistische systeem waren tot een symbolisch en verheven domein geconsacreerd.³³⁴ Zodoende – hoewel de religie als zodanig verboden terrein was – werd over de grens tussen het *sacrum* en het *profanum*, tussen goed en kwaad, op een catechismusachtige wijze gewaakt. Krzysztof Kornacki betoogt in zijn studie over de verhouding tussen de Poolse naoorlogse film en het katholicisme dat er sterke verwantschap bestaat tussen de a priori’s van socrealistische films en die van religieuze kunst. In beide staat mythevorming op de voorgrond.³³⁵ In die zin lijkt de socrealistische traditie evenveel belangstelling te hebben gehad voor de pathos als de Poolse, sterk met nationale en religieuze symbolen overladen romantische traditie.³³⁶ Dit temeer omdat ook een gepaste nationale

³³⁰ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 109-110. Zajiček, *Poza ekranem*, 117. Over de manier waarop Andrzej Kondratiuk aan de mythevorming rondom de zogenaamde ‘reactie’ en de vijanden van het socialisme in zijn werk refereerde, zie verder hoofdstuk 7, waar in § 7.1 “De groteske samenzwering ontrafeld: HYDRO-RIDDLE (1971)” naast de groteske procédés in Kondratiuks’ HYDRO-RIDDLE, ook dit element van de socialistisch-realistische traditie nader in het licht van het groteske zal worden geanalyseerd.

³³¹ ‘Giving everything without discrimination is not realism,’ aldus Radek, “Contemporary Literature and the Task of Proletarian Art.”

³³² ‘Realism means that we make a selection from the point of view of what is essential.’ Ibid.

³³³ Ibid.

³³⁴ Zie in het verlengde hiervan een interessant opstel van André Bazin, “The Stalin Myth in Soviet Cinema,” [1950] in *Movies and Methods* (Berkeley: University of California Press, 1976), 30-40. Bazin gaat in op de weergave van Stalin in de sovjetfilm. In zijn analyse benadrukt Bazin precies deze tendens om de concrete persoon, Stalin, te verheffen en te transcenderen tot een symbolische figuur, een embleem, een allegorie, een mythe, ‘[the] History incarnated.’

³³⁵ Krzysztof Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu* (Gdańsk: Słowo, Obraz, Terytoria, 2005), 87-88.

³³⁶ Zie hierover verder § 3.2.2. “De Poolse School en de geboorte van de auteursfilm in Polen.”

symboliek, zoals emblematische klederdracht en typische landschappen ter aanvulling, als *couleur locale*, graag werden gezien.³³⁷ Alle historisch concrete voorstellingen werden bij voorkeur tot het universele, abstracte, bovenparticuliere en bovenhistorische niveau getranscendeerd. Aan de socialistisch-realistische kunstopvatting lagen dus de bekende procédés van de symbolisering ten grondslag. Ook werd de kritiek geacht deze op symbolische betekenissen gerichte interpretatiestrategieën in haar beschouwingen toe te passen. De eerder in hoofdstuk 2 genoemde *rule of significance* waarvan Tsur (tot op zekere hoogte in navolging van Culler³³⁸) beargumenteert dat deze de basis van de (Westerse) interpretatiepraktijken vormt, was dus ook in deze socialistisch-realistische opvatting duidelijk te markeren.

De didactische inslag zorgde ervoor dat de conventies van dit realisme voor een groot deel overeenkwamen met de traditie van tendensroman, de zogenaamde *roman à thèse*. De verteltechnieken werden in retrospect door onder meer David Bordwell met de klassieke Hollywood-film op één lijn gezet.³³⁹ In beide historische filmtradities zijn de sporen terug te vinden van de negentiende-eeuwse realistische romantraditie, en meer specifiek nog de conventies van de tendensroman. De artistieke en intellectuele kringen die zich de periode van de vooroorlogse burgerlijke kunst nog goed konden herinneren, beseften vrij snel dat er een duidelijke verwantschap was. Het waren weliswaar nieuwe ‘progressieve’ ideeën waaraan gewerkt werd, maar deze werden wel gehuld in het kostuum van de traditionele negentiende-eeuwse realistische roman.³⁴⁰

Deze hierboven toegelichte formule werd in de jaren 1949-1953, al dan niet met tegenzin, ook door Poolse schrijvers en filmmakers gereproduceerd. Twee nieuwe genres ontstonden in het verlengde van de socrealistische dogmatiek: de *productieroman* (*powieść produkcyjna*) en haar equivalent in het visuele medium, de *productiefilm* (*produkcyjniak*). De aanduiding ‘productie’-verwees naar één van de genoemde hoofdthema’s: de arbeidersklasse en het arbeids-ethos. Tijdens de Poolse naoorlogse wederopbouw was dit het meest voor de hand liggende genre om te introduceren en men heeft dat dan ook gretig gedaan. *Produkcyjniak* was vrijwel het enige dat tot 1955 door de Poolse filmindustrie werd voortgebracht. Al snel werd duidelijk dat binnen de kaders van deze beperkende en normatieve opvatting, met zijn voorgeschreven

³³⁷ Het sterk ideologisch gekleurde artikel uit 1953 benoemt ook deze nationale symboliek tot cruciaal element van de socrealistische kunst. Irena Merz, “O narodowy styl polskiej kinematografii,” *Życie Literackie* 28, 1953.

³³⁸ Zie eerder mijn commentaar hierop in hoofdstuk 2 § 2.3.3 “De groteske ontregeling en oplossingsstrategieën.”

³³⁹ Over de overeenkomsten tussen beide tradities zie David Bordwell in zijn klassieke studie over de filmvertelling (*narration*). David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Methuen, 1985), 269. Zie ook de volgende paragraaf over de dominante positie van de speelfilm.

³⁴⁰ Dit aspect bracht in 1966 een van de eerste groteskenonderzoekers, Maria Czanerle, onder de aandacht. In haar beschouwing van de Poolse theatertradities verwees zij ook naar de tegengestelde positie van de Poolse groteske theatertraditie ten opzichte van zowel het socialistische theater als ook de negentiende-eeuwse, burgerlijke vormen van het realistische toneel. Maria Czanerle, “Groteska międzywojenna: rzeczywistość i dramat,” *Dialog*, no. 9 (1966): 74.

vorm en inhoud, de kunstproductie een eenheidsworst dreigde te worden, waarvan de eindproducten verdacht veel overeenkomsten vertoonden. De productiefilm werd de *pars pro toto* van de hele socialistische filmproductie.

Tegen deze achtergrond valt te begrijpen dat in de stalinistische periode alle kunstuitingen waarin de gevestigde orde doorbroken werd onacceptabel waren. Het socialistisch realisme was een tendentieuze en didactische kunst bij uitstek; een kunst met slechts één boodschap die dubbelzinnigheid noch tegenspraak verdroeg. Avant-gardes werden van stigmatiserende labels als ‘cosmopolitanisme,’ ‘formalisme,’ ‘estheticisme,’ of ‘intellectualisme’ voorzien en uit het culturele landschap verbannen.³⁴¹ Het begrip ‘grotesk’ had in die tijd een bijzonder negatieve bijklank en de groteske kunst werd als een bij uitstek ambigue en ontoelaatbare kunstvorm afgewezen.³⁴² Daarnaast werden onafhankelijkheid en subjectiviteit van kunstenaars door de aanhangers van het socialistisch realisme fel bekritiseerd.³⁴³ De mechanismen en technieken die door kunstenaars gebruikt werden om ambiguïteit op te roepen, bijvoorbeeld door het op de voorgrond stellen van de vorm (*foregrounding*), werden geacht in strijd te zijn met de uitgangspunten en doelen van het nieuwe socialistisch realisme.

Het einde van de heerschappij van de socialistisch-realistische doctrine kwam met de dood van Stalin. Dat wil echter niet zeggen dat film na 1953 het socialisme niet meer hoefde te dienen.³⁴⁴ Het ideologische gedachtegoed stond nog altijd centraal, maar latere cultuurbeleidsmakers werkten de artistieke vrijheid en formele diversiteit nooit meer zo stug tegen als tijdens het stalinisme. De poststalinistische ‘dooi,’ zoals de periode 1955-1960 ging heten, maakte korte metten met de ‘absolute orde,’ die de stalinistische kunstopvatting de wereld van de kunsten had opgelegd.³⁴⁵

SPEELFILMS EN NEVENWERKEN

Hoewel de kracht van de speelfilm door het (kapitalistische) Hollywood studiosysteem werd ontdekt, borduurde men aan de andere kant van het IJzeren Gordijn in grote lijnen op dezelfde principes voort. Zoals Bordwell stelt:

³⁴¹ Over de zwaartepunten van de waakzaamheid van de cesuur zie Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 191-208. Zie ook de gelijkenissen van de productie- en receptieomstandigheden die typerend waren voor het hele Oostblok, zoals uitgelicht in Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, 34.

³⁴² Over de negatieve definiëring van kunst als *grotesk* tijdens het stalinisme schreef Agnieszka Osiecka al in 1961 in haar afstudeerscriptie. Zie Agnieszka Osiecka, “Sytuacja w scenopisarstwie polskim w latach 1949-1954 (1961),” geraadpleegd op 23.2.2010, <http://www.archiwumagnieszkosieckiej.pl>. Ik haal Osiecka graag aan als een contemporaine bron die is geschreven tegen het eind van de ‘dooi’ en met de sterke teneur van herwaardering voor het groteske. Agnieszka Osiecka (1936-1997) studeerde regie vanaf 1957 aan de filmacademie en was dus een medestudente van Polański en Kondratiuk. Zie het studentenregister in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 262.

³⁴³ Zajiček, *Poza ekranem*, 115.

³⁴⁴ Over de *continuities* en *discontinuities* van het implementeren van het socialistisch realisme en zijn derivaten zie Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, 36-39.

³⁴⁵ Zie verder § 3.2 “De destalinisatie van de ‘belangrijkste van alle kunsten’ (1954-1960)”

[at] the level of fabula structure, Socialist Realism is significantly different from the classical Hollywood cinema; but its narrational principles and procedures do not vary drastically.³⁴⁶

De functies die socialistische kunst toegedicht kreeg, zoals het versterken van de socialistische en nationale identiteit ten gunste van het maatschappelijk engagement, en het waken over de moraal of het bijbrengen van politieke standpunten, bleken over het algemeen genomen beter tot hun recht te komen in de vorm van een pakkend verhaal. De film moest voor het volk zijn: begrijpelijk en helder in zijn uiteenzetting van de these. De kant-en-klare handelingsmodellen die door de speelfilm werden aangeleverd bleken effectiever te werken dan het door de kritiek bejubelde, maar door het volk genegeerde werk van de pioniers van de sovjetcinema: Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Koelesjov en anderen.³⁴⁷ Deze erkenning betekende tegelijk het einde van de avant-gardistische sovjetmontagefilm, die via niet-verhalende, argumentatieve, associatieve, retorische structuren de socialistische boodschap wilde overdragen.³⁴⁸

Polen kende maar een beperkte filmische avant-gardetraditie en hoefde daarvan dus niet echt afstand nemen ten tijde van het stalinisme. Het vooroorlogse repertoire bestond, anders dan in de Sovjet-Unie, overwegend uit melodrama's, boekverfilmingen, kostuumfilms en dergelijke.³⁴⁹ De overgang naar de hierboven beschreven socialistische traditie hield dus alleen het aanpassen van het te vertellen verhaal in. De verhalende conventies, mag men veronderstellen, waren onder kijkers en filmmakers, als ook onder de critici, genoegzaam bekend. De socialistische staat benadrukte de superieure positie van de verhalende (speel)film (*film fabularny*) als meest geëigende vorm.

Hieruit vloeide tevens het belang van het scenarioschrijven als onderdeel van het hele productieproces voort. Het scenario, dat wil zeggen het verhaal, was de kern van de socialistische film.³⁵⁰ Het verhaal moest goed in elkaar zitten en goed, dat wil zeggen begrijpelijk worden overgebracht. Dit was een overtuiging die de censuur van scenario's stimuleerde, zoals hiervoor aangegeven. Maar ook de kritiek neigde ertoe om de 'literaire,' of 'verhalende' basis van film als essentieel te beschouwen. Onder de loyale socialistische critici lag de nadruk ook nog op het

³⁴⁶ Bordwell, *Narration*, 269.

³⁴⁷ Overigens ook deze – in huidige optiek – avant-gardefilmmakers accepteerden toentertijd de bepaling 'avant-garde' niet. Dit begrip had in het Sovjetblok een negatieve bijklank en werd met een bourgeois kunstopvatting geassocieerd. Zie hierover Ian Christie, "The Avant-Gardes and European Cinema Before 1930," in *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 450. Over de verhouding tussen de opkomende sovjetfilm en andere toenmalige Europese en Amerikaanse filmopvattingen zie ook Taylor & Christie, *Inside the Film Factory*.

³⁴⁸ Over de poëtische strategieën met betrekking tot de plotstructuur in de sovjetmontagefilm zie het standaardwerk van Bordwell. Bordwell, *Narration*, 235-241.

³⁴⁹ Over de marginale positie van de vooroorlogse Poolse filmavant-garde zie Skaff, *The Law of the Looking Glass*, 85-89.

³⁵⁰ De verteltheorie, later ook beïnvloed door het structuralisme, bleek overigens snel een van de zwaartepunten van de Poolse filmwetenschap. Zie Benedyktowicz & Kosińska-Krippner, "Teoria i historia filmu w Polsce," 205.

ideologische argument dat een gegeven filmverhaal moest uitdragen. Ik verwijs hier naar één van de officiële stukken om nogmaals de prioriteiten van de socialistische filmindustrie te laten zien.

De speelfilm die miljoenen zloty's kost en voor het brede publiek wordt gemaakt, moet vanuit een verantwoordelijke, maatschappelijk-geëngageerde positie worden gerealiseerd, dat wil zeggen op een heldere, begrijpelijke wijze voor het breedste publiek. Het maatschappelijke vertrouwen waarmee de filmmaker beloond wordt, mag niet misbruikt worden voor kostbare, particuliere vormexperimenten of voor het projecteren van persoonlijke, niet goed doordachte reflecties. Voor dit soort eerste filmoefeningen is een kortfilm ideaal [...].³⁵¹

De hier opgesomde zwaartepunten wezen duidelijk in de richting van de marginalisering van andere, niet-verhalende, vormen. Deze hiërarchie tussen verschillende filmvormen was ook in de selectie van films waarover de filmers schreef goed zichtbaar. Er was duidelijk weinig aandacht voor films die niet behoorden tot de categorie 'lange speelfilms' (bioscoopfilms). Merkwaardig genoeg werd het woord *debuut* ook slechts voor speelfilmdebuten gebruikt. Ook als het ging om iemand die al jaren in andere filmsectoren actief was, over hét debuut sprak de kritiek slechts naar aanleiding van haar/zijn eerste bioscoopfilm. Het taalgebruik van de beoordelingscommissies, maar ook van recensenten of filmers verraadt dat deze situatie volledig geaccepteerd was. Er is constant sprake van de 'normale film,' of 'echte film,' in tegenstelling tot andere korte, experimentele of documentaire vormen.³⁵²

De scheiding tussen speelfilms en 'experimenten' laat (behalve de zwaartepunten en voorkeuren) duidelijk zien dat het staatsmecenaat eigenlijk een hekel had aan al die marginale vormen, maar blijkbaar niet voldoende in staat was om die marge helemaal uit te schakelen. De ware explosie van de marginale filmvormen kwam tijdens de 'dooi' tot stand en duurde voort tot ongeveer 1968. Deze bloei werd ook door de critici met belangstelling gevolgd.

Samenvattend: in de periode tussen 1945 en 1953 werd in Polen de basis gelegd waarop de socialistische film zich kon ontwikkelen. De film werd deel van het staatsapparaat en men poogde er in ieder geval een monolithisch stelsel van te maken. De ideale poëtica van de socialistische film werd in deze periode geconcipieerd. De criteria op grond waarvan de filmmakers voor het maken van socialistische films werden beoordeeld waren uitsluitend vanuit de politieke opvattingen geformuleerd. De stilistische, verhalende en inhoudelijke filmelementen moesten het

³⁵¹ Jerzy Toeplitz, "Uwagi o filmie polskim," *Nowe Drogi* 6, 1960. De aangescherpte richtlijnen werden tijdens het overleg van de partijsecretaris Władysław Gomułka met de beleidsmakers in 1960 expliciet gemaakt. Naar aanleiding hiervan werd later een persnotitie openbaar gemaakt waaruit ik hier citeer.

³⁵² Zie de toonzetting van de toenmalige critici en filmers die deze tweedeling als vanzelfsprekend onderschreven. Stanisław Janicki, "Nie przygoda, lecz żmudna praca," *Film* 17, 1960. Janusz Majewski, "Formy krótkiego metrażu," *Kino* 6, 1966. Jerzy Płazewski, "Wokół filmu krótkiego (1). Sztuka piękna i coraz mniej dostępna," *Film* 20, 1962.

ideologisch standpunt versterken en vanuit dat perspectief werden deze hoofdzakelijk geëvalueerd. De dominante filmopvatting berustte op het didactisch uitdragen van maatschappelijke waarden en stoelde op het idee dat met behulp van dergelijke propaganda de ideale socialistische mens kon worden gevormd. Dit alles diende op een uiterst heldere manier te worden gepresenteerd, zonder dat de kern van de socialistische boodschap verdraaid of in twijfel getrokken werd. Het liefst zag men dus een klassieke verhaalvorm met duidelijke, eendimensionale personages en een duidelijke stellingname (zoals in de klassieke verhalende Hollywoodfilm). Daarbij gold een streng verbod op zwartkijkerij, op het alluderen aan taboeonderwerpen (bepaalde historische thema's, de kapitalistische versie van de geschiedenis, maar ook het seksuele, het gewelddadige, het pathologische, het amorele). Overigens moet worden benadrukt dat deze periode, ondanks het desastreuze artistieke beleid, wel een stevige institutionele basis nagelaten heeft die zich vertaalde in een uitstekende filmopleiding met gemotiveerde en gewaardeerde filmmakers en een toonaangevende filmkritiek. Deze situatie vormde, zoals in het vervolg van deze studie zal blijken, een uitdaging voor de deelnemers aan het filmveld om zich aan de stricte regels van de socialistische filmproductie in min of meerdere mate te onttrekken.

3.2 De destalinisatie van de 'belangrijkste van alle kunsten' (1954-1960)

Het eerste decennium van het communistische tijdperk werd met een opmerkelijk keerpunt afgesloten. De zogenaamde 'Poolse Oktober' van 1956 markeert het hoogtepunt van de periode van de destalinisatie, oftewel 'dooi.' Stalins dood in maart 1953 en de daaropvolgende kritiek op diens regime in 1956 brachten in veel Midden- en Oost-Europese landen een periode van sociale omwentelingen op gang.³⁵³

De algehele sfeer van het afrekenen met de stalinistische ideologie had een grote uitwerking op de kunsten. Het pluriforme poststalinistische klimaat en de relatieve vrijheid die diverse kunstdisciplines toen genoten staan in de beschrijving van deze periode centraal. Historisch gezien valt ze samen met de eerste jaren van de Gomulka-regering.³⁵⁴

De 'dooi' wordt in de Poolse kunstbeschouwing tot een van de belangrijkste periodes in de naoorlogse geschiedenis gerekend. Het culturele repertoire dat tijdens de stalinistische periode door de politieke repressie aanzienlijk versmald en zeer uniform was geworden,³⁵⁵ kwam in een

³⁵³ De destalinisatie kreeg vaart na Chroesjtsjovs' geheime toespraak tijdens het Partijcongres in Moskou in februari 1956. Zijn kritiek op het stalinistische regime had grote gevolgen voor het hele Oostblok. In juni 1956 begonnen de onlusten in Polen. Daarna verschoof het zwaartepunt naar Hongarije, waar in oktober 1956 de Hongaarse opstand begon. Dit waren de eerste heftige volksopstanden tegen het communistische regime in Oost-Europa. Zie verder ook een recent onderzoek naar deze roerige periode in Polen: Paweł Machcewicz, *Rebellious Satellite. Poland 1956* (Washington D.C. etc.: Woodrow Wilson Center Press, 2009).

³⁵⁴ Władysław Gomułka werd in 1956 tot eerste secretaris benoemd en moest aftreden in 1970, na een nieuwe golf protesten onder de arbeiders. Norman Davies, *God's Playground. A History of Poland. 1795 to the Present. Vol 2* (Oxford etc.: Oxford University Press, 2005), 441-447.

³⁵⁵ Lubelski, *Historia kina polskiego*, 143.

ware ‘eruptie van artistieke energie’³⁵⁶ tot bloei. Alles wat tot dan toe door de censuur was geweerd, van de werken van de historische avant-garde tot de nieuwe artistieke stromingen uit het Westen, zoals het existentialisme en het absurde toneel, kreeg na 1956 een prominente plek in de Poolse kunst. Alles wat leek op de zogenaamde ‘formele’³⁵⁷ experimenten kon plotseling weer op belangstelling rekenen; de hegemonie van de ‘inhoud’ was even voorbij.³⁵⁸

Een type film dat voldeed aan de eisen die deze hernieuwde belangstelling aan de Poolse kunst stelde, was de ‘filmgroteske.’ Dit type film kwam rond 1957 op in de studentenkringen waar ook Andrzej Kondratiuk deel van uitmaakte. Ik beperk mij hier tot het blootleggen van een verband tussen het groteske en andere ontwikkelingen die plaatsvonden in de tweede helft van de jaren vijftig. Deze problematiek zal ik in hoofdstuk 4 verder uitdiepen, in het verlengde van de bespreking van de receptie van Kondratiuks ‘grotesken.’

Tevens ga ik in op de generatie filmers, met Andrzej Wajda als meest prominente vertegenwoordiger, die rond 1956 met hun bioscoopfilms debuteerden. Deze generatie filmers is te boek komen te staan als de *Poolse School*, een term waarmee men tevens de geboorte van de nationale film aanduidt.³⁵⁹ De hoogtepunten van de receptie en de betekenis van de *Poolse School* worden vooral in het licht van de opkomende auteursfilm toegelicht. In beschouwingen over de ‘dooi’ in de Poolse filmgeschiedenis is de *Poolse School*-generatie meestal zowel vertrek- als middelpunt. Ik heb redenen om in mijn beschouwing echter de generatie van Kondratiuk en Polański als vertrekpunt te nemen. Zoals ik hiervoor al heb vermeld was het Wajda zelf die in 1986, onverwacht, Kondratiuk en zijn leeftijdsgenoten de erkenning gaf die hen in zijn ogen toekwam. De jonge filmmakers zaten nog in de schoolbanken toen Wajda zijn spraakmakende debuut, *POKOLENIE* (A GENERATION, 1955) regisseerde, maar in tegenstelling tot wat men gewend is te lezen in beschouwingen die de filmgeschiedenis behandelen, stelde Wajda dat het ‘de generatie van Polański, Kostenko en Kondratiuk’ was die verantwoordelijk was voor de meest opvallende vernieuwing in de jaren vijftig.³⁶⁰ Zij waren, aldus Polens meest gezaghebbende regisseur, het échte symptoom van de toenmalige veranderingen en brachten niet alleen een revolutie in filmhistorische zin teweeg, maar ook een zedenrevolutie, wat bij oudere vakge-

³⁵⁶ Haltof, *Polish National Cinema*, 74.

³⁵⁷ Of formalistische, zoals het met minachting in het stalinistische jargon werd genoemd. Zie bijvoorbeeld Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 58.

³⁵⁸ De groteskenonderzoeker Michał Głowiński verbindt deze herschikking van de kunstwaardering, met het groteske voorop, aan de algehele behoefte tot vernieuwing, in de context van het behoudende, traditionele socrealisme. Głowiński, “Groteska we współczesnej literaturze polskiej,” 166.

³⁵⁹ Dit etiket werd succesvol gelanceerd door één van de eerste filmtheoretici in Polen, Aleksander Jackiewicz. Zie Aleksander Jackiewicz, “Prawo do eksperymentu,” *Przegląd Kulturalny* 51-52, 1954. Over de geboorte van de *national cinema* zie ook het opstel uit 1968 waarin het belang van de poststalinistische veranderingen wordt onderstreept: Toeplitz, “Cinema in Eastern Europe,” 6-7.

³⁶⁰ Zie het citaat aan het begin van dit hoofdstuk, afkomstig uit het interview met Andrzej Wajda opgenomen in 1986 door Marek Miller voor het project van Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 94-95.

noten niet altijd in goede aarde viel, omdat zij het te gênant vonden.³⁶¹ Ik moet de lezer alvast waarschuwen dat ik in dit boek alleen de filmische ‘ontsporingen’ waaraan deze generatie zich schuldig maakte, zal behandelen. De zedenkwesities laat ik buiten beschouwing. Die zedenrevolutie is al vaker onderwerp geweest van (auto)biografische romans, anekdotes en interviews waarin zelfs de meest pikante details *sans gêne* worden onthuld. Over de vroege films van ‘de generatie van Polański, Kostenko en Kondratiuk’ is daarentegen weinig tot niets geschreven.

3.2.1 De ‘filmgroteske’ – een marginaal genre

De herwaardering van het groteske vond in studentenkringen bijzonder veel weerklank. Voor dat ik me op het werk van de studenten richt, wil ik eerst een beeld schetsen van het klimaat waarin de groteske literatuur in het algemeen en het groteske werk van Gombrowicz in het bijzonder werd herontdekt.

TERUG VAN WEGGEWEEST: HET GROTESKE

De receptie van werk van Witold Gombrowicz, Tadeusz Kantor, Sławomir Mrożek; het absurd toneel, het cabaret, de jazz, om slechts enkele van de ontwikkelingen te noemen, hebben de Poolse ‘dooi’ tot een opmerkelijke episode in de Poolse cultuurgeschiedenis gemaakt. De veranderingen in het kunstklimaat waren met het blote oog waarneembaar. De boekenmarkt werd overspoeld door literatuur die onder Stalins bewind uiterst goed verborgen in de magazijnen lag. Boeken kenden enorme oplagen en vlogen over de toonbank. Groteske schrijvers uit het interbellum en eerder maakten een opvallend groot deel uit van de uitgegeven auteurs in deze periode. Met enthousiasme verwelkomde men in de boekhandels de voor het eerst na 1945 weer uitgegeven boeken van Gombrowicz, Witkiewicz en Schulz. Ook werden de groteske ‘klassiekers’ – die al voor de oorlog een bron van inspiratie waren geweest voor de hierboven genoemde Poolse schrijvers – opnieuw uitgegeven: in 1955 de avonturen van *Gargantua en Pantagruel* van François Rabelais en in 1957 de *Essays* van Michel de Montaigne.³⁶² Toneelensembles adapteerden groteske werken van Witkiewicz en Gombrowicz. In theaterkringen was daarnaast ook de traditie van het groteske theater van Vsevolod Meyerhold van grote invloed.³⁶³ De twee belangrijkste vernieuwers van het Poolse theater, Tadeusz Kantor en Jerzy Grotowski bouwden hierop voort. Animatie en grafiek bleken ook niet ongevoelig voor de nieuwe ontwikkelingen en het groteske idioom drukte ook zijn stempel op de beroemde Poolse postertraditie.

³⁶¹ Ibid.

³⁶² Beide titels worden – zoals in hoofdstuk 2 al aangekaart – gezien als de eerste voorbeelden van de groteske tendensen in de literatuur. Het werk van Rabelais werd onder meer door Bachtin binnen de groteske literatuur als exemplarisch opgevat. Montaigne daarentegen wordt gezien als degenen die voor het eerst het begrip ‘grotesk’ niet voor het picturale, maar voor het literaire werk gebruikte.

³⁶³ Zie Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954-1989* (Amsterdam etc.: Harwood Academic Publishers, 1996), 48-51, 57-60. Voor de studie over het groteske theater van Meyerhold zie Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque. The Post-Revolutionary Productions 1920-1932*.

Het was allesbehalve toeval dat deze explosie van het groteske in de eerste jaren na de dood van Stalin de Poolse kunstpodia overspoelde. Dit werd in het toenmalige Poolse groteskenonderzoek meteen benadrukt en er bestaat op dit punt dan ook grote consensus onder latere groteskenonderzoekers.³⁶⁴ Het groteske was in de toenmalige historisch-esthetische context de ultieme antithese van de socrealistische werken waarvan de orde, codes, conventies, motieven en samenhang tot in detail waren bepaald en waarvan de onderliggende ideologische betekenis zeer belangrijk en nodig werd geacht. In het groteske lag alles braak: codes, conventies, motieven of thema's boden geen houvast en gehoorzaamden niet aan de bestaande normen en waarden.³⁶⁵ De letterkundige Józef Kelera was evenmin verbaasd over de gang van zaken, waarin 'de renaissance van het groteske samenviel met de ondergang van het stalinisme.' De herontdekking van het groteske maakte het poststalinisme, meende hij, tot een tijd van 'lachende vrijheid.'³⁶⁶

DE MYTHE VAN GOMBROWICZ

In Poolse beschouwingen over het groteske wordt het werk van Witold Gombrowicz als een belangrijk referentiekader beschouwd. Gombrowicz debuteerde in 1933 met een verhalenbundel, maar werd vooral bekend na het publiceren van zijn roman *Ferdydurke* in 1937. Het was ongetwijfeld een spraakmakend boek, maar ook een boek dat de toenmalige kritiek sterk verdeelde. Ook de canonisering van Gombrowicz' werk verliep, zoals in de inleiding al werd aangestipt, verre van soepel. Vooroorlogse critici wisten niet goed welke houding zij tegenover deze literatuur moesten aannemen. Na de oorlog daarentegen werd Gombrowicz – inmiddels als emigré-schrijver – warm onthaald door jonge letterkundigen uit Kraków.³⁶⁷ Wat tot een herwaardering van deze auteur had moeten leiden, werd echter door de komst van het socrealisme onderbroken. De groteske literatuur werd verboden, net als alle andere non-socrealistische vormen zoals het 'formalisme' of het 'intellectualisme.'

De ondergrondse status van deze literatuur maakte Gombrowicz, nog voordat iemand zijn boeken had kunnen lezen, tot een legende. Toen hij eenmaal gelezen mocht worden, bleken vele critici Gombrowicz' idiolect al te spreken. Het leek alsof zijn eerder zo onbegrijpelijke verhalen in de naoorlogse werkelijkheid opeens hun plaats kregen. Na jaren verbannen te zijn geweest uit

³⁶⁴ Zie onder andere: Sokół, "Historia i współczesność groteski," 85. Ook Michał Głowiński, auteur van een aantal compendia en anthologieën op het gebied van de groteske literatuur, ziet juist deze in 1956 hernieuwde interesse voor het groteske als het belangrijkste teken van de behoefte om weerstand te bieden tegen het stalinistische kunstidroom. Głowiński, "Groteska we współczesnej literaturze polskiej," 165.

³⁶⁵ Vergelijk ook de analyse tussen beide artistieke modellen in Agata Krzychylkiewicz, *The Grotesque in the Works of Bruno Jasieński* (Bern: Peter Lang, 2006), 24-38.

³⁶⁶ '[T]he renaissance of the grotesque coincides with the downfall of Stalinism,' aldus Kelera geciteerd in Stephan, *Transcending the Absurd*, 94.

³⁶⁷ Zie eerder 66.

de officiële literaire discussies leek Gombrowicz rond 1956 alomtegenwoordig.³⁶⁸ Bovenal trad hij via het emigratietijdschrift *Kultura*³⁶⁹ in polemieken met de communistische regering en dat maakte hem tot een held, een symbool van het non-conformisme.³⁷⁰ Dit alles tot groot ongenoegen van de partij die, bij monde van de toenmalige minister-president Józef Cyrankiewicz, ook na de dood van Stalin, in mei 1953, Gombrowicz nog fel veroordeelde. De schrijver werd als ‘reactionair’ ‘cosmopoliet,’ en ‘vijand van Polen’ aangeduid, en zijn literatuur bestempeld als ‘decadent’ en doordrenkt van ‘anti-Poolse’ stemmingmakerij.³⁷¹

In december 1958 loste de partij opnieuw een waarschuwingsschot: de overmatige belangstelling voor de kwestie Gombrowicz werd door de toenmalige minister van Cultuur en Kunst, Tomasz Galiński, in een radio-uitzending veroordeeld.³⁷² Ook al werden Polański en Kondratyuk, en hun generatiegenoten, door de kritiek als nazaten van onder andere Gombrowicz gezien, de kans was klein dat dit ook daadwerkelijk met zoveel woorden zou worden vermeld.

Gombrowicz’ werk werd al tijdens de ‘dooi’ aan de afdelingen letterkunde van de universiteit bestudeerd. Omdat de specialistische vakliteratuur, bestemd voor een kleine groep geïnteresseerden, meestal minder nadrukkelijk last had van de censurbepeningen kwam Gombrowicz in het middelpunt van het – toen nog prille – groteskenonderzoek te staan.³⁷³ Met sleutelwoorden als *smoel* en *kontje*, categorieën als *rijpheid* en *onrijpheid* en het probleem van vorm en vervorming, werd Gombrowicz’ werk tot een interpretatiekader waarmee de poststalinistische werkelijkheid doorgrond kon worden. Zijn metaforen werden gezien als een bijzonder bruikbaar idioom waarmee het te bestrijden regime en zijn normen konden worden gekarakteriseerd.³⁷⁴ De auteur zelf was niet altijd blij met het feit dat zijn werk gereduceerd werd tot een kritiek op de totalitaire staat. ‘Ik heb me erbij neergelegd: zulk fragmentarisch [...], zulk selectief lezen, steeds bepaald door de behoeften van het moment, is onvermijdelijk,’³⁷⁵ schreef hij in 1957 over de manier waarop men zijn werk inzette. Deze eenzijdige aandacht voor de politieke of ideologische betekenis van het groteske à la Gombrowicz is van belang voor een goed begrip

³⁶⁸ De receptie van Gombrowicz in Polen vanaf 1945 is zeer nauwkeurig gedocumenteerd door David Brodsky, “Witold Gombrowicz and the *Polish October*,” *Slavic Review* 39, no. 3 (1980).

³⁶⁹ Voor meer informatie over de samenwerking tussen Gombrowicz en Jerzy Giedroyc die de hoofdredacteur van *Kultura* was zie, Andrzej Mencwel, *Jerzy Giedroyc. Kultura, polityka, wiek XX - debaty i rozprawy* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009).

³⁷⁰ Tot diep in de jaren tachtig werd hij in de ondergrondse pers herdrukt en geciteerd. Zie bijvoorbeeld Jan Palusiński, “Gombrowicz dzisiaj,” *Kultura Niezależna* 1, 1985.

³⁷¹ De toespraak van Cyrankiewicz is te beluisteren op de officiële website gewijd aan Gombrowicz, “Witold Gombrowicz,” geraadpleegd 3.4.2010, <http://www.gombrowicz.net/1953.html>

³⁷² Zie Brodsky, “Witold Gombrowicz and the *Polish October*,” 471 die zich tevens op Gombrowicz’ dagboek beriep. Vergelijk Witold Gombrowicz, *Dagboek 1953-1969* (Amsterdam etc.: Atlas, 2007), 253-254.

³⁷³ Zie bijvoorbeeld Głowiński, “Groteska we współczesnej literaturze polskiej,” 159.

³⁷⁴ Zie hierover de kritiek op deze reductie afkomstig direct van Gombrowicz: Gombrowicz, *Dagboek 1953-1969*, 179-180.

³⁷⁵ *Ibid.*, 179.

van de etiketteringsstrategieën die direct na 1956 ook in andere kunstgebieden werden toegepast. Ik zal deze kwestie in het volgende hoofdstuk, bij het bespreken van de reacties op Kondratiuks 'grotesken,' nader behandelen.

De groteske literatuur, met Witold Gombrowicz voorop, was duidelijk 'de grootste literaire openbaring' voor de toen nog studerende generatie, aldus een kenner van Polański's werk, Mariola Jankun-Dopartowa.³⁷⁶ Dit wordt ook door de toenmalige nieuwkomers in het filmveld breed beaamd.³⁷⁷ Ik zal daarom nu kort stilstaan bij de toenmalige studentenkunst, waarin het groteske een belangrijke en door de eigentijdse critici ook als zodanig bestempelde rol speelde.

DE RENAISSANCE VAN HET GROTESKE IN DE STUDENTENCULTUUR

De studententheaters waren naar verluidt de eerste theaters die hun artistieke programma aan de politieke veranderingen aanpasten.³⁷⁸ Hun 'dooi' is eigenlijk al eerder, dus ruimschoots voor de feitelijke Poolse 'dooi' van oktober 1956, begonnen. En wel in 1954, vlak na de dood van Stalin. De twee meest populaire studententheaters, waar ook het groteske veel ruimte kreeg, waren Bim-Bom en STS.³⁷⁹ Op het kruispunt van disciplines vond de gedachtewisseling plaats tussen theaterstudenten en filmstudenten. Zo drongen toneelelementen de film binnen en omgekeerd maakten filmische intermezzo's deel uit van cabaretvoorstellingen.³⁸⁰

In kringen van filmstudenten was de euforie over het groteske ook veel intenser dan in de hoofdsector van de filmproductie. Dit leidde vanaf 1957 tot een nieuw type kortfilm, in hoge mate geïnspireerd door het werk van Gombrowicz. Ook het groteske werk van Sławomir Mrożek inspireerde menig filmstudent. Mrożeks absurde, onserieuze, grappige nonsens-verhalen werden in studentenvoorstellingen, maar ook in de films die de studenten eind jaren vijftig maakten, regelmatig als bron gebruikt.³⁸¹ De periode 1958 – 1959 werd gekenmerkt door een eerste golf van dit soort kortfilms, gebaseerd op Mrożeks verhalen, of op verhalen in verge-

³⁷⁶ Zie Jankun-Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, 26-30.

³⁷⁷ Zie diverse egodocumenten van de toenmalige filmstudenten en hun referenties aan de herontdekking van Gombrowicz en de groteske literatuur: Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 61-62. Janusz Majewski, *Retrospektywka* (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie, 2001). Polański, *Roman*, 73. Ook Kondratiuk vertelde over de fascinatie voor Gombrowicz in tientallen interviews. Zie bijvoorbeeld Łuczak, *Wniebowzięci*. Nowakowski, *Filmowa twórczość*. Elżbieta Smoleń-Wasilewska, "Sądziłem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne," *Kino* 6, 1973.

³⁷⁸ Voor meer over de studenten- en alternatieve theaters in het poststalinistische Polen zie de uitstekende monografie, Cioffi, *Alternative Theatre*, 54-55.

³⁷⁹ Ibid., 25-41. Zij worden ook emblematisch voor de Poolse groteske theatertraditie gezien. Zie het lemma 'groteske' in het lexicon van de Poolse letterkunde: Bolecki, "Groteska, Groteskowość," 359.

³⁸⁰ Cioffi, *Alternative Theatre*, 35-38. De eclectische stijl, de wederzijdse inspiratie tussen de disciplines en het gebruik van kunstgrepen uit *Commedia dell'arte* in de films enerzijds en de filmische elementen in toneelstukken anderzijds waren kenmerkend voor de kunst van de 'dooi.' Hierop wees in de jaren zeventig ook al de bekende letterkundige van de universiteit van Chicago en kenner van de groteske literatuur in Polen, Daniel Gerould. Daniel C. Gerould, "Bim-Bom and the Afanasjew Family Circus," *The Drama Review* 18, no. 1 (1974).

³⁸¹ Ibid., 120.

lijkbare stijl, met groteske vertekeningen en absurde personages. Het leek erop, zoals één van de critici opmerkte, dat er op de filmacademie een ware Mrozekmanie heerste.³⁸²

In het licht van het voorafgaande kan vastgesteld worden dat Gombrowicz als referentiepunt diende voor de jonge generatie filmmakers en een belangrijke schakel in de receptie van de groteske kortfilms moet zijn geweest, maar dat hij niet de enige was. Ook Sławomir Mrozek, en de toneelschrijvers van het absurde toneel hebben hun aandeel in deze ontwikkelingen gehad. De namen van al de hierboven genoemde literatoren resoneerden vervolgens in de receptie van de ‘filmgrotesken.’

POLAŃSKI EN HET NIEUWE TYPE FILM

Een van de meest bekende Poolse filmmakers, Roman Polański, werd tijdens de ‘dooi’ op de filmacademie als voorloper van de nieuwe trend gezien. Niet alleen in Polen overigens, ook in het buitenland. Dankzij zijn academiefilm³⁸³ *DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ* (TWO MEN WITH A WARDROBE, 1957) en de internationale successen die hij met deze film behaalde, werd hij het voorbeeld voor zijn generatie.³⁸⁴

Nog meer dan in Polen werd deze trend in kortfilms door de internationale filmkritiek bejubeld en als een van de meest verrassende vernieuwingen van de Europese film gezien. Zo werd Polański’s film in het Westen als een van de opvallendste tekenen van verandering binnen de socialistische film ontvangen. Amos Vogel benadrukte in zijn klassieke studie over de subversieve film veel explicieter dan Wajda het vernieuwende karakter van dit type film. Hij stelde ook vast dat Polański’s film door de critici buiten Polen werd ontvangen als ‘de eerste voorbode van een mogelijk einde van het steriele socialistisch realisme.’³⁸⁵

Ook onder de toenmalige filmstudenten was er veel waardering voor dit soort films. In het opstel dat de bekende Poolse dichteres en toentertijd nog regiestudente Agnieszka Osiecka in 1958 schreef, valt het enthousiasme direct op. Zij prijst ‘deze nieuwe weg van de Poolse film’

³⁸² De adaptaties van Mrozek waren: *SŁOŃ* (THE ELEPHANT, 1958) van Osiecka, in samenwerking met Kondratiuk die de opnames verzorgde; *W PODRÓŻY* (TRAVELING, 1959) van Ikononov; *FELIX* (1959) van Mariusz Chwedeżuk. Alle drie de films vermeldde Stanisław Ozimek in zijn artikel over de filmacademie en over de nieuwe filmtendensen. Stanisław Ozimek, “Szkola filmowa na cenzurowanym. Na marginesie festiwalu PWSTiF,” *Film* 11, 1960.

³⁸³ Met ‘academiefilm’ (*etiuda szkolna*) doel ik op de films die studenten van de filmacademie tijdens hun opleiding als oefeningen en schoolopdrachten moesten maken.

³⁸⁴ In 1958 won Polański de derde prijs in Brussel, op het Festival van de Experimentele Film, dat georganiseerd werd ter gelegenheid van de daar gehouden wereldtentoonstelling EXPO 58. Daarna ontving Polański de hoofdprijs op het Festival van de Academiefilms in Warschau, in 1958. Vervolgens kreeg Polański in 1958 een speciale onderscheiding op het Internationale Filmfestival in San Francisco; op de Kurzfilmtage in Oberhausen ontving hij in 1959 een erediploma en de hoofdprijs in 1960 op het Festival van de Documentaire en Experimentele Film in Montevideo. Zie online database “Filmpolski.pl. Internetowa Baza Filmu Polskiego,” geraadpleegd op 12.5.2010, <http://www.filmpolski.pl/fp/>.

³⁸⁵ Amos Vogel, *De film als taboe-breker* (Den Haag: Gaade, 1974), 155-156. Vergelijk ook Ronald Holloway & Dorothea Holloway, *O is for Oberhausen. Weg zum Nachbarn* (Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen, 1979), 55. Louis Marcorelles, “Bruxelles 58,” *Cahiers du Cinéma* 85, no. 7 (1958).

en ziet ‘Polański’s weg’ als een waardevolle ontwikkeling van de artistieke non-speelfilm in Polen.³⁸⁶

Hierbij is het van belang te benadrukken dat het begrip ‘groteske’ binnen de filmtraditie niet onproblematisch was. Het werd oorspronkelijk als zelfstandig naamwoord, en niet als bijvoeglijk naamwoord, gebruikt, waarmee dus naar het genre werd verwezen. Men had het niet over ‘groteske films,’ maar over ‘(film)grotesken.’ Dit genre riep twee tendesen in herinnering: enerzijds die van het korte verhaal, vergelijkbaar met werk van onder meer Mrozek, die overigens, zoals hiervoor al werd opgemerkt, vaak de stof leverde voor de filmische ‘grotesken’; anderzijds de in de Poolse context marginale, doch opvallende trend van de vooroorlogse film, die uit ‘grotesken’ bestond, oftewel kleine komische films, ‘filmgrappen,’ en ‘burlesken.’ De naoorlogse filmische ‘grotesken’ werden dus enerzijds verbonden met de op dat moment zeer ge waardeerde traditie van de groteske literatuur en anderzijds met een onserieus, marginaal en laagkomisch genre, dat na 1945 als ‘plat’ en ‘burgerlijk’ afgewezen was, zowel door de kritiek als ook door de staat. Waarschijnlijk werden de poststalinistische grotesken juist daarom door een deel van de kritiek als *filosofische* films bestempeld.³⁸⁷

Omdat de critici regelmatig parallellen trokken tussen de kortfilms van Polański en die van Kondratiuk, zal ik hier Polański’s academiefilm kort samenvatten. De film gaat, zoals de titel al doet vermoeden, over twee mannen met een kast. De kast is een sociale handicap, het belemmert hen om als normale burgers in de stad te kunnen functioneren. Beiden proberen bijvoorbeeld tevergeefs om met de kast ergens naar binnen te lopen, en worden uiteraard voortdurend weggestuurd. Een grappig detail is dat Andrzej Kondratiuk in deze film de rol van de arrogante burger vertolkt, die de arme kastdragers bij de tram wegstuurt. Er is in de grote stad blijkbaar geen begrip voor twee mannen met een kast. De twee keren vervolgens terug naar waar zij vandaan komen – de kust en de zee, en de kast gaat mee. De verschoppelingen worden op die manier door de maatschappij verworpen en buitengesloten. Het parabelachtige verhaal, met twee hoofdpersonages, hun existentiële dilemma’s en conflicten met de buitenwereld vonden de meeste critici kenmerkend voor deze film van Polański. Het zijn verhaal- en stijlelementen zoals die ook in het werk van Kondratiuk werden herkend.

BUITEN DE INSTITUTIES

In het licht van de waarderingsproblemen die groteske kunst meestal oproept, lijkt het de moeite waard om aan te stippen dat dit verschijnsel eveneens werd opgemerkt door de Poolse filmkritiek. Want hoewel academiefilms voordien normaliter niet besproken werden, gebeurde dat nu

³⁸⁶ Agnieszka Osiecka, “Na marginesie filmu Kondratiuka i J. Augustyńskiego “Entuzjaści” (1958),” geraadpleegd op 12.2.2010, <http://www.archiwumagnieszkosieckiej.pl>. De spelling van Kondratiuks naam is in haar opstel verdraaid, zoals aan de titel te zien is. Over Osiecka’s receptie van de groteske films zie verder hoofdstuk 4, § 4.2.3 “De stem van een generatiegenote: ‘opdringerige infantiele charme’”

³⁸⁷ Zie hierover het artikel van Jerzy Giżycki die als enige criticus de ‘school’ van deze ‘grotesken’ op de kaart probeerde te zetten. Giżycki, “Komiczne male formy.”

– zij het sporadisch – wel. Rond 1958 begon ook de filmers wat aandachtiger de kortfilmproductie, inclusief de academiefilms, te volgen. En hoewel deze verbreding van het blikveld ongetwijfeld ook door de internationale belangstelling voor de kortfilm werd gestimuleerd,³⁸⁸ lijkt het aannemelijk dat de golf van vernieuwende kortfilms in Polen de beslissende factor in dit proces is geweest. Een ander teken van de institutionele aandacht voor de studentenkunst uit deze periode is de oprichting van het Academiefilmfestival in 1957. Dit werd het officiële platform waar de academiefilms aan de buitenwereld werden getoond.³⁸⁹ Het festival was ook voor critici toegankelijk en bood hen een eerste kennismaking met de veelbelovende filmmakers in spe.

Het fenomeen van de academiefilm kreeg dus al snel een eigen institutionele positie: de academiefilm hoorde immers thuis op het Academiefilmfestival. Het was duidelijk dat deze films niet tot de kern van de filmproductie behoorden en dus werden zij in restcategorieën ondergebracht. Bovendien werden de studenten gezien als amateurs, als (nog) niet volwaardige filmmakers, en werden hun ‘onvolwassen academiefilms’³⁹⁰ in de marge geplaatst. Niet voor niets merkte Jerzy Giżycki, tien jaar na de geboorte van de ‘grotesken’ op dat het een genre was dat buiten de institutie viel. Een genre dat zich onverwachts en toevalligerwijs manifesteerde en maar moeizaam aansluiting bij de gewone productie vond.³⁹¹ In de volgende paragraaf zal ik de meest dominante tendens van de Poolse film op dat moment doornemen: de auteursfilm en de context waarin de *Poolse School*-generatie opkwam.

3.2.2 De *Poolse School* en de geboorte van de auteursfilm in Polen

Naast de ‘grotesken’ kwam in de tweede helft van de jaren vijftig een ander opvallend genre op. De zogenaamde *Poolse School*-generatie, onder leiding van Andrzej Wajda, debuteerde met de eerste poststalinistische bioscoopfilms. Deze tendens, die zich in het centrum van het filmveld manifesteerde, trok ook de meeste aandacht van de Poolse filmkritiek. De *Poolse School* werd door een groot deel van de Poolse kritiek zeer warm ontvangen en groeide vervolgens uit tot de belangrijkste stroming in de Poolse filmgeschiedenis. Als startsein van de *Poolse School* wordt meestal Wajda’s debuutfilm gezien, *POKOLENIE* (A GENERATION, 1955).³⁹² Een toenmalige

³⁸⁸ Internationaal was het kortfilmpubliek aan het groeien mede dankzij de opkomende festivalcultuur. Tot de meest toonaangevende festivals behoorden de Kurzfilmtage in Oberhausen en het Festival in Tours.

³⁸⁹ De eerste editie van het Festival van de Academiefilms (Festiwal Etiud (Szkolnych) PWSFTviT) vond in 1957 plaats. Vanaf de tweede editie in 1958 werd het een tweejaarlijks gebeuren. Zie “Filmpolski.pl. Internetowa Baza Filmu Polskiego,” geraadpleegd op. 12.5.2010.

³⁹⁰ Vergelijk Janicki’s uitspraken over ‘onvolwassen films’ en ‘cinema in miniatuur’ Stanisław Janicki, “Kinematografia w miniaturze,” *Film* 10, 1962.

³⁹¹ Giżycki, “Komiczne małe formy.”

³⁹² Zie Haltof, *Polish National Cinema*, 74.

criticus van *Film*, Stanisław Ozimek, noemde het ‘the first discernible ideological and artistic formation in the history of national cinema.’³⁹³

Het ontstaan van de *Poolse School* werd door tal van veranderingen binnen de toenmalige filmwereld mogelijk gemaakt. Cruciaal was enerzijds de bevrijding van het socrealistische keurslijf. Anderzijds was er het nieuwe productiemodel, dat ik hierna nog kort zal toelichten. Niet onbelangrijk was ook de receptie van de veranderingen in het filmklimaat in het Westen. De auteurscinema, de cinefiele cultuur en de opkomst van een nieuwe vorm van filminterpretatie hadden hun weerslag op de situatie in de Poolse poststalinistische film.³⁹⁴

DE CINEFIELE CULTUUR

In het kielzog van de internationale ontwikkelingen³⁹⁵ – de populariteit van de artistieke film, met inbegrip van de zogeheten ‘auteursfilm’,³⁹⁶ – ontstonden er ook in Polen heel snel nieuwe vormen van filmreceptie, zoals landelijke festivals, retrospectieven en filmseminars. In 1956 werd de Poolse Federatie van Filmverenigingen³⁹⁷ opgericht. DKF beriep zich op de oude, vooroorlogse traditie van *ciné-clubs* die voor het eerst in de jaren twintig in Frankrijk opdoeken.³⁹⁸ DKF-filmhuizen, oftewel DKF’s (*DKF-y*), zoals deze in de volksmond werden genoemd, verenigden cinefielen die geïnteresseerd waren in de artistieke film. Ze vormden ook de enige georganiseerde distributiesector voor de artistieke film in Polen. In 1968 waren er 241 DKF-filmhuizen, en het aantal nam toe tot 351 in 1972.³⁹⁹ Eind jaren zestig begon deze organisatie ook haar eigen tijdschrift uit te geven: *Kultura Filmowa*. DKF was dus verantwoordelijk voor de popularisatie van de artistieke film in Polen en een eigen cinefiele filmcultuur. De jaren zeventig waren, zoals uit de cijfers hierboven bleek, de hoogtijdagen van de populariteit van DKF in Polen – vooruitlopend op de feiten wil ik hier alvast vermelden dat Andrzej Kondratiuk in 1971 voorzitter van DKF werd.⁴⁰⁰

³⁹³ Ibid. Ook in dit oordeel schemert de houding van de Poolse filmkritiek door: het artistieke wordt in samenhang met het ideologische gezien – en deze samenhang wordt gewaardeerd.

³⁹⁴ Over de opkomst en betekenis van deze nieuwe interpretatiepraktijk ‘school’ zie onder meer David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass. etc.: Harvard University Press, 1989), 21, 46-48.

³⁹⁵ Deze internationale ontwikkeling wordt uitvoerig behandeld in Marijke de Valck & Malte Hagener, red., *Cinephilia. Movies, Love and Memory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).

³⁹⁶ Ik onderschrijf hier Bordwells bepaling van het fenomeen ‘artistieke film’ (‘art cinema’) in de naoorlogse Europese film. Zie zijn basisartikel David Bordwell, “The Art Cinema as a Mode of Film Practice,” *Film Criticism* 4, no. 1 (1979): 56-64. Zie verder ook zijn uitwerking van de poëtische kenmerken van ‘art cinema’ in Bordwell, *Narration*, 205-228. Vergelijk ook Steve Neale, “Art Cinema as Institution,” *Screen* 22, no. 1 (1981): 11-39.

³⁹⁷ Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, hierna afgekort tot DKF.

³⁹⁸ Over de veranderende Europese filmcultuur voor de oorlog zie bijvoorbeeld Ansje van Beusekom, “Film als kunst: reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940,” (Proefschrift, Vrije Universiteit, 1998), 176.

³⁹⁹ Haltof, *Polish National Cinema*, 112.

⁴⁰⁰ Zie verder hoofdstuk 5, § 5.4.5 “De omslag in het canoniseringsproces.”

Het bijzondere van het Poolse distributiesysteem was dat men in DKF-zalen niet alleen ‘moeilijke,’ maar ook non-conformistische of ten opzichte van de staat kritische films vertoonde, die uit de gewone omloop waren gehaald. Voor de staat had het gedogen van de vertoning van niet helemaal conformistische films in een beperkte omloop trouwens een functie: het volledig verbieden of uit de circulatie halen van een film trok vaak teveel aandacht van het publiek. De hoofdmoot van de programmering in de DKF’s vormde echter de auteurscinema van de jaren vijftig en zestig, waaronder films van Federico Fellini, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard en Ingmar Bergman. Er werden klassieke vooroorlogse meesters zoals Chaplin en Eisenstein vertoond. Onder het mom van ‘filmeducatie’ voor de Poolse kijkers organiseerde men discussies, ontmoetingen met de filmmakers, lezingen en seminars.

Het ontstaan van dat tweede distributiesysteem maakte het voor de staat een stuk eenvoudiger om de films te selecteren die in de reguliere bioscopen zouden worden vertoond. Zo werden vooral films geselecteerd waarvan de autoriteiten meenden dat ze aan de hele maatschappij een waardevolle boodschap konden overbrengen. Het minder toegankelijke repertoire werd in de filmhuizen vertoond. Filmhuizen werden gezien als onderdeel van de filmeducatie, maar vormden ook een platform voor een alternatief en afwijkend repertoire (korte films, klassiekers, speciale retrospectieven en ontoegankelijkere werken).

AUTONOMISERING VAN DE FILMPRODUCTIE

Plannen om de filmproductie in een meer autonome vorm te organiseren bestonden al voor 1949. Het stalinisme stond dit echter niet toe. De reorganisatie van de filmproductie werd in 1955 ter hand genomen. De eerste zeven filmproductieteams werden toen in het leven geroepen,⁴⁰¹ waaronder “Syrena,” het team waarvoor Kondratiuk in de jaren zestig werkte. Het waren een soort collectieve ateliers. De grootste verandering, in vergelijking met de volledige centralisatie van voor die tijd, was dat de verantwoordelijkheid voor de filmproductie in eerste instantie voor een groot deel bij de filmteams lag, en niet centraal werd gedirigeerd – in ieder geval niet direct. Dat hield bijvoorbeeld in dat het team doorgaans meer invloed had op het scenariovoorstel. Aan het hoofd van elk team stonden een artistiek directeur en een literair directeur – zij waren de tussenschakels die met de apparatsjiks de voorwaarden, opdrachten en evaluaties bespraken. De definitieve beslissingen werden natuurlijk nog steeds door de centrale instelling genomen.⁴⁰² Dit systeem van filmteams bleef tot 1989 bestaan, maar heel stabiel was het niet. Elke paar jaar, meestal geprovoceerd door politieke omstandigheden, werden de teams opgeheven, of werden de leidinggevenden ontslagen.⁴⁰³ Zo werd in 1968 ook het team van Kondratiuk de dupe van nieuwe gezagsdragers en hun verwachtingen met betrekking tot ‘de belangrijkste

⁴⁰¹ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 172.

⁴⁰² Zie Lubelski, *Historia kina polskiego*, 160.

⁴⁰³ Zie meer hierover Misiak, *Kinematograf kontrolowany*.

aller kunsten.⁴⁰⁴ Ook in 1972 werden er teams opgeheven. Desalniettemin lijkt het bestaan van teams positief te hebben bijgedragen aan de werksfeer. Het creëerde een zeker gevoel van autonomie om samen met een min of meer vertrouwde groep mensen te werken. Volgens velen gaf dit teamsysteem direct een belangrijke impuls aan het ontstaan van de *Poolse School*.⁴⁰⁵

DE POOLSE SCHOOL

Terwijl de studenten hun eigen weg in de film en kunst *tout court* zochten, grepen hun oudere collega's de kans om te debuten. Het succes van die poststalinistische debuten was indrukwekkend. Zowel in Polen als in het buitenland wisten films van onder meer Andrzej Wajda, Andrzej Munk en Jerzy Kawalerowicz veel aandacht te trekken. Anders dan de 'grotesken' werden de films van deze eerste professioneel opgeleide generatie filmmakers breed gedistribueerd, goed geadverteerd en vooral veel besproken. Het waren immers speelfilms, maar wel, in de ogen van de toenmalige kritiek, in de eerste plaats artistieke speelfilms. De met deze school verbonden filmmakers werden in één klap bekend en het duurde niet lang voordat zij in de Poolse en Europese filmcanon werden opgenomen.⁴⁰⁶ Hun werk werd zelfs in het op dat moment internationaal toonaangevende filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma* besproken, wat niet onbelangrijk was voor die snelle canonisering.⁴⁰⁷

De debuterende filmers hebben overigens vaak zelf aangestuurd op opname in de Europese filmcanon. Want terwijl tijdens het stalinisme de grenzen gesloten waren en buitenlandse invloeden zelden werden toegestaan, trad na 1956 de receptie van die Westerse filmontwikkelingen op voorgrond. Het meest toonaangevend voor veel Poolse debutanten was het Italiaanse neorealisme. Deze filmstroming was een antwoord op de behoefte die men had om de recente geschiedenis in het naoorlogse Italië te hernemen.⁴⁰⁸ Soortgelijke revisionistische behoeften kwamen in het poststalinistische tijdperk tot uitdrukking onder de Poolse filmers, kijkers en critici. Ook hier stond het rechtzetten van de misvormde stalinistische visie van de Poolse geschiedenis, centraal.

Daarnaast keek men veel af van de *Cahiers-du-Cinéma*-filmcanon. *CITIZEN KANE* (Orson Welles, 1941), maar ook *RASHOMON* (Akira Kurosawa, 1950) behoorden tot werken waaruit – in poëtische zin – veelvuldig werd geciteerd. Zo dienden bijvoorbeeld de verhalende technieken

⁴⁰⁴ Zie hierover verder hoofdstuk 5.

⁴⁰⁵ Zie Lubelski, *Historia kina polskiego*, 160. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 173.

⁴⁰⁶ Zie bijvoorbeeld Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005). András B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950 - 1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007). Zie ook de bijdrage van Daniel J. Goulding, "East Central European Cinema. two Defining Moments," in *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

⁴⁰⁷ Het gaat om een enkele artikelen die in mei en juni 1957 zijn verschenen, zoals aangegeven in Lubelski, *Historia kina polskiego*, 186.

⁴⁰⁸ Mario Cannella, "Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neo-Realism," *Screen* 14, no. 4 (1973): 5-60.

die beide films op de kaart zetten als inspiratie.⁴⁰⁹ Vooral het belichten van het verhaal vanuit verschillende perspectieven was voor velen een aantrekkelijke kunstgreep, wat een breuk betekende met de eenzijdigheid van de socrealistische vertelling.⁴¹⁰ Ook de cinematografie van bovengenoemde films liet sporen achter in de nieuwe Poolse cinema. Zo behoorden bijvoorbeeld de Wellesiaanse *dissolves* en *fades* tot favoriete editing-technieken van die tijd.⁴¹¹ De poëtische veranderingen spoorden ook de Poolse kritiek aan tot het herzien van haar opvattingen over de nationale cinema. Naast de socialistische filminterpretatie, die een marxistische visie van de wereld bood, kwam nu een andere optie op: de zogenaamde auteursbenadering, oorspronkelijk geïntroduceerd door de Franse *Cahiers du Cinéma*-critici.

AUTEURSBENADERING

Het begrip ‘auteur’ is een van de meest duurzame concepten in de filmbeschouwing. De auteursbenadering kent een aantal ontwikkelingsfasen. Deze benadering werd na de Tweede Wereldoorlog in Frankrijk in cinefiele kringen ontwikkeld. In 1948 verscheen in *L’Ecran français* het artikel van Alexandre Astruc dat de eerste aanzet vormde tot het formuleren van de auteursbenadering. Hij was tevens degene die het verband legde tussen de ‘filmauteur’ en de schrijver, wat hij ook conceptueel uitwerkte door de camera met een pen te vergelijken (*la caméra stylo*).⁴¹² Het idee dat eraan ten grondslag lag was dat een filmmaker, net als een schrijver, een eigen wereld kon creëren en een eigen individuele, subjectieve stem kon laten horen. Het begrip ‘auteur’ refereerde dus aan de aanwezigheid van een stem, een signatuur, een vingerafdruk, in thematische of stilistische zin, van de schepper in het werk.

Astrucs interpretatie van de auteursinstantie in de context van de film werd in de jaren vijftig met veel enthousiasme opgepikt en verder uitgewerkt door de filmcritici die verbonden waren met de gezaghebbende, in 1951 opgerichte *Cahiers du Cinéma*.⁴¹³ Met André Bazin en François Truffaut voorop gaven de *Cahiers*-critici het begrip ‘filmauteur’ een nieuwe invulling.

⁴⁰⁹ Over wat hij als de ‘esthetische stamboom’ van de Poolse film bestempelde en het belang van neorealisme hierin schreef Bolesław Michałek, “Jak się rodził styl? Estetyczne rodowody polskiego kina,” *Kino* 12, 1975.

⁴¹⁰ Een typische Welles-Rashomon vertelling werd voor het eerst door Andrzej Munk toegepast. Zie CZŁOWIEK NA TORZE (MAN ON THE TRACKS, 1957).

⁴¹¹ Zie bijvoorbeeld DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ (TWO MEN AND A WARDROBE 1958) van Polański, CAFE POD MINOGĄ (OCTOPUS CAFÉ, 1959) van Bronisław Brok, LOTNA (SPEED, 1959) van Wajda, e.a.

⁴¹² Zie de Engelse vertaling van Alexandre Astruc, “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo,” [1948] in *The New Wave* (London: Secker & Warburg, 1968), 17-23. Dit artikel van Alexandre Astruc behoort tot de standaardteksten binnen de auteurstheorie.

⁴¹³ Vermeldenswaard is hierbij vooral het opstel dat François Truffaut in 1954 publiceerde: “Une certaine tendance du cinéma français,” *Cahiers du Cinéma*, no. 31, (1954): 15-28. Zie de vertaling François Truffaut, “A Certain Tendency of the French Cinema,” [1954] in *Movies and Methods* (Berkeley: University of California Press, 1976). Dit opstel wordt als emblematisch voor het Franse debat over het probleem van de ‘auteur’ in de film gezien. Zie ook het artikel van Bazin, “La politique des auteurs,” *Cahiers du Cinéma*, no. 7, (1957). Zie de Engelse vertaling in Peter J. Graham, red., *The New Wave* (London: Secker & Warburg, 1968). Het begrip ‘la politique des auteurs’ werd hiermee gelanceerd.

Regisseren werd binnen deze kring tot scheppingsdaad verheven. De regisseur werd geacht de volledige controle over het kunstwerk te hebben. Dit leidde tot een herwaardering en herinterpretatie van de rol van vooral de regisseur, zowel binnen het Hollywood-studiosysteem als in de opkomende Europese artistieke film. Buiten Europa was onder meer Andrew Sarris⁴¹⁴ belangrijk voor het populariseren van het begrip ‘auteur’ in de filmbeschouwing.⁴¹⁵ Toch kwam er ook al snel veel kritiek op deze benadering. De romantische en idealistische, opvatting over de doorslaggevende rol van de regisseur als schepper van de betekenis van de film werd vanuit diverse invalshoeken weersproken. De koppeling van alle aspecten van een film aan de persoon van de auteur dreigde andere, ook niet onbelangrijke elementen te miskennen. Men negeerde immers zowel de rol die de kijker in de receptie van kunst speelt als ook de rol van het medium zelf. Een van de stromingen in de filmkunde die zich duidelijk tegen de op een persoonlijkheidscultus voortbouwende auteursopvatting keerde, was de genrestudie (de studie van groepen films die bepaalde formele en/of inhoudelijk eigenschappen delen, zonder dat een scheppende hand wordt genoemd). Een befaamde en uitgesproken kritiek op de auteursbenadering formuleerde Roland Barthes eind jaren zestig in “The Death of the Author.”⁴¹⁶ Barthes heeft er vooral op gewezen dat de auteurstheorie, met de prominente plaats voor de ‘auteur’ in de kunstbeschouwing, de rol van de lezer/kijker en van de receptie onvoldoende erkende.

Ondanks de kritiek die men erop kan hebben is de auteursbenadering onmisbaar geweest voor de ontwikkeling van de filmkunde. Dit nieuwe perspectief zette aan tot een nieuw type filmkritiek en baande de weg voor een meer systematische filmbeschouwing, waarin structuren, terugkerende poëtische eigenschappen en motieven voor het eerst ook binnen de gevestigde kunstgebieden en -studies werden bestudeerd.⁴¹⁷ De invalshoek was eveneens bepalend voor de ontwikkeling van de Poolse filmbeschouwing na de ‘dooi’.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Zie Andrew Sarris, *The American Cinema. Directors and Directions, 1929-1968* (New York: Dutton, 1968).

⁴¹⁵ Raadpleeg voor een overzicht van diverse auteursbenaderingen en verschuivingen in de accenten in de loop van de decennia de anthologie van John Caughie, red., *Theories of Authorship* (London: Routledge, 1981). Vermeldenswaard is ook het opstel van Dudley Andrew, “The Unauthorised Auteur Theory,” in *Film Theory Goes to the Movies* (New York: Routledge, 1993), 77-85.

⁴¹⁶ Zie Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image, Music, Text* (London: Hill and Wang, 1977). Barthes’ kritiek is zeer bekend geworden en heeft veel navolging gekregen en ook de kritiek op de auteurstheorie heeft, net als de auteurstheorie zelf, school gemaakt.

⁴¹⁷ Voor de betekenis van de ontdekking van de ‘filmauteur’ in de context van de naoorlogse filmkritiek en de opkomende filmwetenschap zie Bordwell, *Making Meaning*, 45-53.

⁴¹⁸ Zeer bepalend voor de popularisering van de geschriften van Bazin en van zijn methode was Bolesław Michałek (1925-1997). Al snel na de oorspronkelijke Franse publicaties kwam in Polen een bundel uit met Bazins teksten die Michałek selecteerde en vertaalde. André Bazin, *Film i rzeczywistość* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963).

POOLSE FILMEN ZIJN 'AUTEURS'

De eerste Poolse tekenen van een op 'auteurs' georiënteerde filmkritiek waren al aan de vooravond van de 'dooi,' in 1955, zichtbaar.⁴¹⁹ De criticus Jerzy Płażewski uitte destijds zijn ongenoegen over het feit dat regisseur Jan Rybkowski in zijn socialistische film *AUTOBUS ODJEŻDŻA 6.20* (BUS LEAVES AT 6.20 AM, 1954) weliswaar de regie voerde, maar als regisseur-kunstenaar (*reżyser-artysta*) afwezig was.⁴²⁰ Dit was waarschijnlijk een van de eerste pogingen van een Poolse criticus om de retoriek van de Franse kritiek te bezigen, maar gezien het feit dat het begrip 'auteur' nog niet gehanteerd werd in de Poolse filmkritiek, koos men voor het onhandig lange 'regisseur-kunstenaar.'⁴²¹

Dat de auteursbenadering zo snel een vruchtbare bodem in het Poolse filmveld vond, kan gedeeltelijk worden verklaard op grond van het feit dat, zoals gezegd, de *regisseur* al jarenlang gezien werd als de belangrijkste persoon betrokken bij de totstandkoming van film, de belangrijkste scheppende instantie die daardoor ook de aandacht van de kritiek genoot. Nu had de kritiek een nieuwe formule gevonden om het socialistische kaf van het artistieke koren te scheiden: de auteursbenadering. De aandacht voor de 'auteur' ging in tegen het collectieve karakter van de socialistische film en maakte korte metten met de schematische structuren van de tot dan dominante socrealistische film. Om deze reden was deze benadering aantrekkelijk voor filmcritici die met het socrealisme wilde breken. Bovendien lag aan de auteurstheorie een romantische opvatting van het kunstenaarschap ten grondslag, wat de Poolse filmkritiek eveneens aansprak en wat overigens ook bijdroeg aan de canonisering van de auteursfilm in Polen.⁴²² De *Poolse School* en haar 'auteurs' werden zelfs tot de 'true birth'⁴²³ van de naoorlogse Poolse cinema uitgeroepen. Het vormt een belangrijk referentiepunt in de filmbeschouwing waarmee alle andere ontwikkelingen in de Poolse filmgeschiedenis kunnen worden vergeleken. Niet alleen de internationale erkenning speelt hierbij een rol. Als men naar de receptie van de eerste 'auteurs' kijkt, dan blijkt dat van hun films verwacht werd dat ze een belangrijke rol zouden spelen in de politieke veranderingen, door hun engagement in de tot dan toe verboden of aan het zicht onttrokken Poolse thema's, historische en morele dilemma's.⁴²⁴

⁴¹⁹ Zie ook Benedyktowicz & Kosińska-Krippner, "Teoria i historia filmu w Polsce," 207.

⁴²⁰ Jerzy Płażewski, "Autobus odjeżdża 6.20," *Życie Literackie* 1, 1955.

⁴²¹ Bolesław Michałek dichtte met name *Film* een grote rol toe in het populariseren van de auteursbenadering in Polen. Zie Michałek & Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, 35-36. Dit is overigens niet vreemd, want Michałek, vertaler en popularisator van André Bazins filmbeschouwingen, zat tot 1972 in de redactie van *Film*, de laatste tien jaar als hoofdredacteur. Zie Alicja Helman, Bożena Janicka e. a., red., *Bolesław Michałek, ambasador polskiego kina: wspomnienia i artykuły* (Kraków: Rabid 2002), 294.

⁴²² Over de dwarsverbanden tussen de romantische opvattingen van de auteur en de auteursbenadering zie bijvoorbeeld John Caughie, "Introduction," in *Theories of Authorship* (London: Routledge, 1981), 9-16.

⁴²³ Haltof, *Polish National Cinema*, 73.

⁴²⁴ Zie hierover Bolesław Michałek, "Krytyka i spółka," *Kino* 5, 1966. Zie verder ook Haltof, *Polish National Cinema*, 73.

De kwestie van engagement raakt natuurlijk ook aan de kernfunctie die aan de hele socialistische kunst werd toegedicht. Hoewel beide typen films, de auteursfilm en de socialistische film, bij voorkeur opgevat worden als twee gescheiden categorieën, deelden zij wel een aantal uitgangspunten. Beiden werden geacht een bijdrage te leveren aan de maatschappij door zich op het collectieve te beroepen en het historisch besef te versterken.⁴²⁵ In de stalinistische (of breder socialistische) kunstvormen was het engagement ondergeschikt aan de dominante ideologie, wat vaak een kritisch houding uitsloot en zelfs tot een vervalsing van de geschiedenis leidde. De vorm van engagement die de nieuwe poststalinistische artistieke film voorstond, met zijn benadrukte morele en ethische kwesties, werden daarentegen als ‘nobel’ bestempeld.⁴²⁶ De ‘auteur,’ zo werd verondersteld, drukte zich als een autonome, scheppende instantie uit.⁴²⁷ Zijn ideologische onafhankelijkheid (in relatie tot de dominante, totalitaire ideologie) maakte hem integer. Het toeval wil dat dit ideaal in de Poolse cultuur heel dicht in de buurt kwam van ‘de grote Poolse [literaire] tradities,’⁴²⁸ vooral die van de romantische literatuur, en binnen dat kader werd de auteursfilm dan ook geïnterpreteerd.⁴²⁹ Een soortgelijke geëngageerde, maatschappelijk relevante rol werd in de Poolse cultuur eerder alleen aan dichters en schrijvers toegeschreven. Vanaf 1955 werden in het pantheon van de belangrijkste kunstenaars echter ook enkele filmmakers opgenomen.⁴³⁰ Aan hen werden dan ook snel auteursmonografieën gewijd.⁴³¹ In die zin stonden de markante positie van deze Poolse ‘auteurs’ van de Europese film en de assimilatie van de auteursbenadering niet los van de romantische opvattingen. De Poolse film en zijn auteurs wer-

⁴²⁵ Aan het opvallend sterke historische besef in de Oost-Europese culturen besteedde historicus Hans Renner onlangs zijn afscheidsrede “Nederlanders, Tsjechen en hun historisch besef,” gehouden op 28 maart 2011 te Groningen. In het verlengde van deze beschouwing kan ik niet anders dan bij deze mening aansluiten, benadrukkend dat ook de rol van film en literatuur voor dat historisch besef niet onbelangrijk is.

⁴²⁶ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 61.

⁴²⁷ Michałek & Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, xii.

⁴²⁸ Jackiewicz, “Prawo do eksperymentu.” Bolesław Michałek, “Film i literatura, filmowcy i pisarze,” *Kino* 3, 1966.

⁴²⁹ Zie het essay over de invloed van romantische literatuur op de Poolse film van de toonaangevende criticus, Aleksander Jackiewicz, uit 1961: Aleksander Jackiewicz, “Powrót Kordiana. Tradycja romantyczna w kinie polskim,” *Kwartalnik Filmowy*, no. 4 (1961). Jackiewicz was bovendien aanhanger van de literaire opvatting van film en noemde deze kunst ‘roman van de twintigste eeuw.’ Zie zijn boek: ———, *Film jako powieść XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968).

⁴³⁰ Zie onder meer de analyse van de emancipatie van de *Poolse School* in het verlengde van de romantische kunstopvattingen in Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, 61-70.

⁴³¹ Een van de eerste auteursmonografieën was het boek van de hier al genoemde Jackiewicz, over Andrzej Munk, uitgegeven in 1962. Aleksander Jackiewicz, *Andrzej Munk* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1964). Deze leeftijdsgenoot van Wajda verongelukte in 1961 en mede daardoor werd zijn relatief kleine oeuvre hiermee postuum geëerd.

den immers niet zozeer door de eigentijdse filmcritici in de internationale (cq. Europese) context geplaatst, maar werden in het hart van de Poolse cultuur opgenomen.⁴³²

SYMBOLISCHE INTERPRETATIESTRATEGIE

Het naast elkaar plaatsen van film en literatuur betekende in de praktijk dat ook de filmkritiek interpretatiestrategieën ging aanwenden, die vorm hebben gekregen binnen het domein van de literatuur en de literatuurkritiek. Dit gaf tevens de aanzet voor de essayistische kritiek, die enerzijds door de *Cahiers du Cinéma*-filmbeschouwingen was geïnspireerd en anderzijds in de Poolse literatuurkritiek was ingebed. Voor de kritiek was dit ook tot op zekere hoogte een bevrijding. Men kon meer naar het abstracte uitwijken; in plaats van de socialistische interpretatie kon men een humanistische interpretatie produceren – natuurlijk binnen de perken van het toegestane. Gewapend met het symbolische taalgebruik en met metaforen namen critici zelf polemische standpunten ten opzichte van de socialistische ideologie aan.

De films van de *Poolse School* boden de Poolse filmcritici de ideale kans om interpretaties, analyses of betogen op deze films los te laten, die binnen de rigide socrealistische filmopvatting tot dan toe ondenkbaar waren. De aandacht van de kritiek ging weliswaar nog steeds vooral uit naar maatschappelijke en humanistische waarden in de artistieke film, maar deze werden vrijwel altijd los, of slechts op subtiele wijze, aan de socialistische ideologische interpretatie onderworpen. Ook was de oriëntatie op historische problemen, morele vraagstukken en nationale mythen of iconografie belangrijk.⁴³³ De nieuwe interpretatiestrategieën putten uitbundig uit de nationale symboliek, literaire bronnen, christelijke iconografie. Ook de toen toonaangevende structurele antropologie van Lévi Strauss en de toegenomen aandacht voor structuren van mythen en rituelen inspireerde Poolse filmkundigen om binnen dat kader films te beschouwen.⁴³⁴ Ook voor dit stramien van de interpretatiepraktijk geldt dat *the rule of significance* de kern ervan vormde. Zo kreeg tijdens de poststalinistische ‘dooi’ de symbolische interpretatiestrategie binnen de filmkritiek een solide inbedding in de eigentijdse – Poolse en internationale – tendensen in de humaniora.

⁴³² Zie over het romantische paradigma Maria Janion, “Romanticism and the Beginning of the Modern World,” *Dialogue & Universalism* 10, no. 9/10 (2000). Over de centraliteit ervan in strategieën van de Poolse (literaire) kritiek zie, Marta Wyka & Krzysztof Biedrzycki, *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku* (Kraków: Universitas, 2004), 19-20. Zie ook het opstel van Aleksander Jackiewicz, “Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim,” *Kino*, no. 11 (1969): 5. Ook buitenlandse filmbeschouwers hebben deze tendens veelvuldig als een van de meest opvallende in de Poolse (poststalinistische) film aangestipt. Zie onder meer, Daniel J. Goulding, *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe* (Bloomington: Indiana University Press, 1989). Goulding, “East Central European Cinema. two Defining Moments.” Liehm & Liehm, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*.

⁴³³ Zie Toeplitz, “Cinema in Eastern Europe,” 7-8. Over de dominante tendensen in de Oost-Europese film tijdens het communisme zie ook: Iordanova, *Cinema of the Other Europe*.

⁴³⁴ Jackiewicz verwees hiernaar in 1969. Jackiewicz, “Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim,” 5.

De auteursbenadering, die stilistische patronen en terugkerende thema's in het centrum van de aandacht van de critici plaatste, was overigens goed te rijmen met de symbolische interpretatiestrategie van de filmkritiek. Vooral de universele thema's en motieven die door de kritiek met afzonderlijke 'auteurs' konden worden verbonden, leenden zich meestal goed voor een symbolische interpretatie.⁴³⁵

Door dergelijke accentlegging werd het bezwaar tegen het 'formalisme' ook door deze symbolische interpretatiestrategie geprolonged, of in het beste geval niet weersproken. Wederom kon de nadruk niet op de formele vernieuwing van de film liggen. De preoccupatie van de filmkritiek met de 'inhoud,' met nationale en universele thema's, leidde ertoe dat de formele experimenten, waaronder de 'filmgrotesken,' overwegend buiten de belangstelling van de kritiek vielen. De stellingname van deze kortfilms was in het licht van de verwachtingen die de kritiek had gevormd, te vaag, te banaal, te onbelangrijk om als een katalysator voor het beschouwen van de maatschappelijke kwesties te kunnen functioneren.⁴³⁶ Wat ik tot nu toe heb kunnen laten zien, is dat er institutioneel gezien stappen zijn ondernomen om deze kortfilms, ondanks hun populariteit, binnen de aparte sector te houden. 'Filmgrotesken' werden dus succesvol gedelegeerd naar de marginale distributiekanaalen. Op die wijze, in de schaduw van de grote successen en de, door de pers groots uitgebrachte, premières van de *Poolse School*, deed een generatie filmmakers, waar ook Andrzej Kondratiuk deel van uitmaakte, haar intrede. In het licht van de dominante interpretatiestrategie, en de daarmee samenhangende aandachtspunten van de kritiek, is deze institutionele positie in de marge begrijpelijk.

Uit het bovenstaande volgt ook dat niet alleen filmers, maar ook de poststalinistische filmkritiek de periode van afrekening met het socialistisch realisme goed heeft gebruikt om een eigen, enigszins autonome, *modus operandi* in het communistische Polen te vinden. Want, zoals in de anthologieën over de kritiek sterk wordt benadrukt, ook zij moesten een manier zien te vinden om met de druk van de staat om te gaan.⁴³⁷ Het was de kracht van retoriek, van exegese, van interpretatie die het moest opnemen tegen de socialistische propaganda. De ideologiekritische houding van de kritiek zou tot het einde van de jaren tachtig dominant zijn, maar loopt ook door na de *Wende*. Filmessayistiek en auteursmonografieën, gevoed door de symbolisch-allegorische interpretatie, vormen nog steeds de belangrijkste tak van de Poolse filmbeschouwing.⁴³⁸ Wie vandaag de dag een willekeurige Poolse filmpublicatie ter hand neemt, maakt nog steeds kans er veelvoudige verwijzingen naar structuralistische denkers zoals Mircea Eliade of Lévi Strauss in tegen te komen. Of men treft er de grote nationale thema's en mythen in, waar-

⁴³⁵ Op dit aspect kom ik in hoofdstuk 6 terug.

⁴³⁶ Zie hierna hoofdstuk 4.

⁴³⁷ Zie de inleiding tot de tradities van de Poolse kritiek in: Wyka & Biedrzycki, *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, 13.

⁴³⁸ Anthologieën en series monografieën over Poolse of Europese auteurs worden voortdurend uitgegeven. Zie bijvoorbeeld de serie van uitgeverij Rabid, zoals: Grażyna Stachówna & Joanna Wojnicka, *Autorzy kina europejskiego* (Kraków: Rabid, 2003).

onder die van het arcadische platteland – een mythe die op een frappante wijze in de receptie van het werk van Kondratiuk resoneert.⁴³⁹

3.3 Ter afsluiting

Het naoorlogse filmklimaat werd hoofdzakelijk door twee tradities bepaald: de socialistische film en de auteursfilm, die in aanzienlijke mate in de Poolse romantische kunstopvattingen werden ingebed. De socialistische film werd sterk ondersteund door het staatsapparaat en voerde de boventoon wat de productieomstandigheden betrof. De auteursfilm kwam op als een afwijkende tendens tijdens de destalinisatie onder invloed van een Europese, en in het bijzonder Franse tendens in de ontwikkeling van de naoorlogse artistieke film (in de zin van Bordwell). Opvallend is echter dat hoewel in ideologisch opzicht beide tradities – de socialistische en romantische traditie – onverenigbaar waren, beide tenslotte (hetzij in verschillende mate) even onontvankelijk bleken te zijn voor de afwijkende cultuurvormen, voor ‘iets totaal nieuws en onvoorstelbaars,’ zoals de groteske films van de studenten.

De socialistische norm bepaalde de manier waarop filmvormen beoordeeld werden en dit hield in principe in dat alle kortfilms en experimenten in de marge gezet werden. In die zin was de groteske film binnen het socialisme gedoemd een marginaal verschijnsel te zijn. Het ontbreken van deze vorm in de officiële filmgeschiedenissen is dan ook geen verrassing. Ook vielen de studenten als non-professionals snel buiten de kaders van het bureaucratisch georganiseerde filmveld.

Tot nuancerende inzichten komt men echter na de beschouwing van de periode van destalinisatie, die zogenaamd in het teken van vernieuwing stond en waar de groteske film wel degelijk als een belangrijkste vernieuwingstendens werd waargenomen. Deze periode wordt in de Poolse cultuur opgevat als een breukmoment waarop, naast bevrijding van de socrealistische opvattingen, ook opeens meer ruimte voor meer formele experimenten en avant-gardetendensen werd gemaakt. Het filmdomein bleek echter weinig ontvankelijk voor meer radicale vormen van vernieuwing en stootte de ‘grotesken’ af. Ook de kritiek, die op de artistieke film georiënteerd was, leek dus de reducerende oplossingsstrategieën ten aanzien van de groteske film aan te wenden. De films van studenten werden immers tot een marginaal genre gereduceerd en werden vervolgens door de artistieke kritiek zelden tot nooit behandeld.

De uiteenzetting van de poëtische uitgangspunten van beide dominante tradities en de interpretatiestrategieën die ermee samenhangen heeft uitgewezen dat daartussen correlaties bestonden. Zo bleken de beschouwers van de socialistische film en de (romantische) auteursfilm veelal gedeelde uitgangspunten te hebben met betrekking tot de procédés van symbolisering. Dit hing samen met een duidelijke voorkeur voor het benadrukken van de essentiële, humanistische, universele waarden en normen. Dergelijke interpretatiestrategieën boden geen ruimte voor de groteske film, die dan ook in de beschouwing simpelweg ontbrak.

⁴³⁹ De sporen hiervan tref ik ook aan in het Kondratiukonderzoek. Zie verder hoofdstuk 6.

In het volgende hoofdstuk zal ik aan de hand van de receptie van Kondratiuks grotesken nader ingaan op de wijze waarop de groteske films botsten met de gangbare poëtische en institutionele opvattingen die de verwachtingen van de op de socialistische film en auteursfilm georiënteerde kritiek structureerden.

4 ‘INFANTIELE CHARME’ – DE GEBOORTE VAN EEN GROTESKE FILMER

Dit hoofdstuk is gewijd aan de receptie van de ‘grotesken’ en andere films die Andrzej Kondratiuk in de jaren vijftig en zestig maakte. Het gaat hier dus om de periode vóór Kondratiuks bioscoopdebuut, dat wil zeggen, voordat deze filmer erkenning kreeg binnen de officiële film-sector. In de hier te beschouwen periode kon Kondratiuk nog slechts in de marge van de filmindustrie zijn eerste proeven afleggen. Ik zal een aantal van deze proeven onder de loep nemen: door de poëtische strategieën van Kondratiuk aan een eerste verkennende analyse te onderwerpen, maar vooral om ook een eerste blik te werpen op de receptie(patronen). In het verlengde van het vorige hoofdstuk zal ik de veronderstelde botsing met de uitgangspunten van beide tradities (van de socialistische film en romantische auteursfilm) nader onderzoeken.

Het problematische aan het onderzoek van deze periode is de schaarste van het materiaal, want het feit dat Kondratiuk in de marge functioneerde, had zijn weerslag op de receptie, die zich eveneens in de marge moest bewegen. Ik heb echter geprobeerd alle documenten te vergaren die sporen van de receptie van die vroege films van Kondratiuk zichtbaar maken. In mijn analyse ga ik het meest uitvoerig op twee films in: (1) de op een studentenfestival onderscheiden afstudeerfilm van Kondratiuk en (2) *SSAKI (MAMMALS, 1962)*, een film die Kondratiuk samen met Polański maakte. Uit de reacties op deze twee films zal ik de sporen van verwarring en de ‘oplossingsstrategieën’ van de beschouwers destilleren, zodat de eerste observaties die in het vorige hoofdstuk werden gedaan nader worden geconcretiseerd.

Vervolgens wil ik ook de positie evalueren die Kondratiuk innam in het filmveld als grotesken-maker tijdens zijn studieperiode (1955-1960) en in de periode daarna (1961-1967). Dit hoofdstuk zal op die wijze ook inzicht bieden in de dynamiek van de receptie van Kondratiuks (vroege) ‘groteske’ films. Bovendien zal dit hoofdstuk zicht bieden op zijn werktraject en positie binnen de socialistische filmindustrie. De historische duiding van het oeuvre van Kondratiuk binnen de Poolse context is, zoals in hoofdstuk 1 al aangestipt, amper binnen het Kondratiuk-onderzoek aan het licht gebracht. Over de fase die in dit hoofdstuk wordt behandeld is dan ook extreem weinig geschreven.⁴⁴⁰ Ik heb daarom besloten om voor mijn analyse een chronologische lijn te kiezen en op een gedetailleerde wijze de carrièreverloop van Kondratiuk en zijn opkomst in de specifieke, roerige periode van de destalinisatie te reconstrueren. Deze aanpak helpt ook enig licht te werpen op de onzichtbare generatie waarvan Kondratiuk deel uitmaakte, maar die, zoals in het vorige hoofdstuk is betoogd, in de filmbeschouwing genegeerd is.

⁴⁴⁰ Alleen Jacek Nowakowski markeerde in zijn studie het belang van de poststalinistische cultuurtendenzen voor deze periode van Kondratiuks werk. Helaas isoleerde hij deze fase van het oeuvre van Kondratiuk als ‘groteskenperiode’ en versterkte hiermee de indruk van discontinuïteit. Zie Nowakowski, *Filmowa twórczość*.

De hier te beschouwen periode van Kondratiuks carrière splits ik in twee afzonderlijke fases: in § 4.1 behandel ik de jaren waarin Kondratiuk de filmopleiding volgde (1955-1960); in § 4.3 zal ik de eerste fase van zijn werkzame leven behandelen (1961-1967); deze paragraaf sluit ik af met een synthetiserende beschouwing over Kondratiuks carrière. Elk van de twee paragrafen wordt tevens gevolgd door een *intermezzo* waarin een voorbeeld uit de receptie wordt geanalyseerd met het oog op de verwarring die Kondratiuks films teweegbrachten. Ook worden de ‘oplossingsstrategieën’ die de critici kozen geanalyseerd en de hier vooral te verwachten strategieën van reductie. In § 4.2 en 4.4 analyseer ik respectievelijk de voorbeelden uit de receptie van: *OBRZKI Z PODRÓŻY* (PICTURES FROM THE JOURNEY, 1959), een film waarmee Kondratiuk zijn studieperiode afsloot, en *SSAKI* (MAMMALS, 1962), een film waarmee hij, aan Polański’s zijde, zijn carrière buiten de filmacademie startte.

4.1 Filmacademie (1955-1960)

Halverwege de jaren vijftig, toen de Poolse Staatsfilmacademie in Łódź hard op weg was uit te groeien tot dé filmacademie van Centraal-Europa, mocht je van geluk spreken als je het toelatingsexamen haalde. De concurrentie was groot en het aantal plaatsen zeer beperkt. De selectieprocedure was dan ook zeer streng en Andrzej Kondratiuk werd bij een eerste toelatingsspoging in 1954 weer naar huis gestuurd. Een jaar later slaagde hij er wel in toegelaten te worden.⁴⁴¹ Zijn opleiding aan de Filmacademie viel dus samen met de periode van de poststalinistische ‘dooi.’ Tot 1960 studeerde Kondratiuk aan de afdeling Cinematografie,⁴⁴² maar het regisseren van films trok hem blijkbaar ook: al in 1958 regisseerde hij zijn eerste films. Kondratiuks studiegenoot, Roman Polański, schreef in zijn autobiografie dat regisseren altijd al de grote ambitie van Kondratiuk was geweest.⁴⁴³

Zijn studie aan de filmacademie lijkt een belangrijk keerpunt te zijn geweest in Kondratiuks leven. Hij betrad een territorium dat anders was dan zijn dagelijkse omgeving en de wereld die hij tot dan toe had gekend. Het is niet mijn intentie om in deze studie Andrzej Kondratiuks biografie uiteen te zetten, maar het lijkt mij hier een goed moment om toch even bij zijn kinderjaren stil te staan. Tot zijn tiende levensjaar groeide Kondratiuk onder zeer opmerkelijke omstandigheden op, hetgeen zonder twijfel mede bepalend is geweest voor zijn artistieke vorming.

⁴⁴¹ Volgens de herinnering van Polański waren er in het jaar van zijn toelatingsexamen, in 1954, toen ook Kondratiuk een eerste poging waagde, een paar honderd kandidaten. Na de voorselectie bleef er een groep van honderd kandidaten over en deze groep streed om ongeveer 10 plaatsen. Zie Polański, *Roman*, 93-94.

⁴⁴² Over de zwaartepunten van deze opleiding zie hiervoor hoofdstuk 3, § 3.1.2 “De emancipatie van de film als (socialistische) kunst.”

⁴⁴³ Zie Polański, *Roman*, 118. In 1955 werd er aan de filmschool echter geen regiejaar gevormd. Dit lijkt een mogelijke verklaring voor het feit dat Kondratiuk niet rechtstreeks aan de regiestudie begon, maar pas in 1960, nadat hij zijn eerste studieperiode had afgerond. Zie de studentenregisters in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 262.

4.1.1 De eerste kennismaking met de sovjetcultuur

Andrzej Kondratiuk werd in juli 1936, vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, in de toen nog Poolse stad Pińsk geboren. Drie jaar later, in september 1939, werden de oostelijke gewesten van Polen, waaronder Pińsk, door het Rode Leger bezet. De bevolking van dit grensgebied, en de daar wonende Poolse families in het bijzonder, werd grotendeels gedeporteerd naar de werkkampen in de Sovjet-Unie.⁴⁴⁴ De familie van Kondratiuk – zijn ouders, grootouders, ooms en tantes – kwam vlakbij Archangelsk in Siberië, in het kamp van Krasnyj Okun terecht waar men zwaar werk in de houtzagerij moest verrichten.⁴⁴⁵ Nadat in de herfst van 1941, als gevolg van het Sikorski-Mayski-verdrag (30 juli 1941), amnestie werd verleend aan alle Poolse Goelaggevangenen, vertrok de familie naar het zuiden van de Sovjet-Unie. De rest van de oorlog hebben zij in de Kazachstaanse republiek doorgebracht.⁴⁴⁶ Pas in 1945 konden Andrzej Kondratiuk en zijn familie terugkeren naar Polen. Hun oude woonplaats was inmiddels door de Sovjet-Unie geannexeerd en dus trokken zij naar Łódź, waar familieleden hen onderdak boden.⁴⁴⁷ De jonge Kondratiuk, die eigenlijk alleen het steppengebied waarin hij was opgegroeid kende, vond het moeilijk zich aan te passen aan deze nieuwe omgeving.⁴⁴⁸ Intussen werden op school wel zijn artistieke talenten ontdekt. Hij kon goed tekenen en kreeg daardoor de verantwoordelijkheid voor de propagandamuurkrant. Later, op advies van de schoolraad, werd hij naar de filmacademie gestuurd. De stalinistische schoolbestuurders zagen blijkbaar dat deze jongen het in zich had om een ‘ingenieur van de ziel’ te worden.

4.1.2 De artistieke vorming van Andrzej Kondratiuk

Voor iemand die nog maar mondjesmaat van de kunstwereld geproefd had voelde het alsof er een nieuwe wereld voor hem open ging.⁴⁴⁹ Andrzej Kondratiuk bleek zeer ontvankelijk voor alle nieuwe kennis en nam deze enthousiast op.⁴⁵⁰

De kennismaking met het Kunstmuseum (“Muzeum Sztuki”) in Łódź vormde een belangrijk moment in zijn leven. Al sinds de jaren twintig was dit het toonaangevende museum voor de moderne kunst, met werken van vele Poolse avant-gardekunstenaars, maar ook van Pablo

⁴⁴⁴ Op de eerste dagen van de bezetting van Pińsk blikte de Poolse reisjournalist en schrijver, Ryszard Kapuściński (1932-2007) regelmatig terug. Hij was een paar jaar ouder dan Kondratiuk, en wist zich de deportaties en het feit dat het aantal klasgenootjes aanzienlijk kromp nog goed te herinneren. Zie het hoofdstuk over Pińsk in Ryszard Kapuściński, *Imperium: ondergang van een wereldrijk* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2007), 15-29.

⁴⁴⁵ Zij verbleven in dit kamp tussen 16 maart 1940 en 9 september 1941. Zie de repatriantenlijst in het Online Archief van Fundacja Ośrodek “Karta,” Indeks represjonowanych,” geraadpleegd op 10.3.2010, <http://www.indeks.karta.org.pl/pl/wyszukiwanie.jsp>.

⁴⁴⁶ In Ak-Bulak is de broer van Andrzej, Janusz Kondratiuk - ook een filmregisseur - geboren.

⁴⁴⁷ Zie het gesprek met Kondratiuk in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 117.

⁴⁴⁸ Zie het gesprek met Kondratiuk in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 73.

⁴⁴⁹ Zie Kondratiuks herinnering in *Ibid.*, 76.

⁴⁵⁰ Zie *Ibid.*, 76-78.

Picasso, Jean Arp, Fernand Léger en Theo van Doesburg. Mede vanwege het bezit van deze pronkstukken was het museum tijdens het stalinisme voor het publiek niet toegankelijk geweest.⁴⁵¹ In 1954, kort na de dood van Stalin, begon Andrzej Kondratiuk zich op een bijzondere wijze in deze kunstcollectie te verdiepen: hij was werkzaam als fotograaf voor het museumarchief.⁴⁵² Hij begon hier letterlijk en figuurlijk met het ‘opnemen’ van de avant-gardekunst.

In het museum leerde Kondratiuk de prominente kunsthistoricus en avant-gardespecialist Mieczysław Porębski kennen, die er directeur was, maar die in de kunstwereld vooral bekend stond als de theoreticus van de groepering rondom Tadeusz Kantor.⁴⁵³ Porębski heeft, zoals Kondratiuk in een interview zelf al toegaf, enorm bijgedragen aan zijn vorming.⁴⁵⁴ In dit verband moet ook Jerzy Mierzejewski worden genoemd, een schilder die tevens als docent aan de filmacademie werkte. Onder invloed van deze beide mannen vestigde Kondratiuk zijn aandacht op de zogenaamde formalistische methode. Zij waren het die zijn kennis van de avant-garde kunst uit de jaren twintig en dertig voedden.⁴⁵⁵

De interesse voor de avant-garde cultiveerde Kondratiuk ook op de filmacademie. Op het gebied van de filmesthetiek waren voor hem vooral de avant-gardewerken van Luis Buñuel en Fernand Léger een grote ontdekking. Enthousiast blikte hij later dan ook terug op de ontmoeting met Norman McLaren die in de jaren vijftig de filmacademie in Łódź bezocht.⁴⁵⁶ Zoals al zijn generatiegenoten was Kondratiuk eveneens betoverd door Orson Welles' meesterwerk CITIZEN KANE (1941). Hij had een duidelijke voorliefde voor het burleske en waardeerde Charlie Chaplin.⁴⁵⁷ De films van Georges Méliès maakten grote indruk op hem, maar bovenal werd hij gefascineerd door het werk van Sergej Eisenstein.⁴⁵⁸ Tot zijn andere geestelijke vaders behoorden twee schrijvers, die al eerder in dit boek ter sprake kwamen: Gombrowicz en Witkiewicz. Het is tijdens zijn studie dat Kondratiuk voor het eerst met hun boeken in aanraking komt. In menig interview gaf hij zijn voorliefde voor deze literatuur aan. Hij citeerde soms hele pas-

⁴⁵¹ Zie Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 - 1989* (Poznań: Rebis, 2005), 117.

⁴⁵² ‘Ik nam het alles gulzig in me op,’ aldus Kondratiuk. Zijn enthousiaste herinneringen over deze eerste kennismaking met ‘kunst’ kan men nalezen in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 118-119. Ook moet ik aanstippen dat Kondratiuks moeder als curator van vele tentoonstellingen op het gebied van artistieke weefsels in dat museum werkte. Wat haar invloed op Kondratiuks artistieke vorming was, kan ik niet zeggen.

⁴⁵³ Zie Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death* (California: Black Mountain Press, 2004).

⁴⁵⁴ Zie Kondratiuks herinnering aan Porębski in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 76-77.

⁴⁵⁵ Zie het gesprek met Kondratiuk in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 119-120.

⁴⁵⁶ Zie het gesprek met Kondratiuk in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 136.

⁴⁵⁷ Aan de stille film die hem al jaren fascineerde, bracht Kondratiuk in 2000 nog een hommage met een kortfilm van twee minuten, getiteld NIEME KINO (SILENT CINEMA).

⁴⁵⁸ Zie interview met Kondratiuk in Smoleń-Wasilewska, “Sądziłem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne.”

sages uit het hoofd.⁴⁵⁹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Kondratiuk ook de begrippen ‘groteske’ en ‘burleske’ assimileerde en ging gebruiken om zijn eigen projecten mee te omschrijven.⁴⁶⁰ Dat deden ook zijn critici regelmatig, zoals hiervoor al duidelijk werd.

4.1.3 Filmvorm: in de praktijk en in de theorie

Tijdens zijn opleiding aan de filmacademie vergrootte Kondratiuk zijn historische, theoretische, maar vooral ook zijn praktische kennis van film. Hij werkte mee aan een stuk of tien studieprojecten. Zijn bijdrage aan zijn eigen en andermans projecten was veelzijdig: in het kader van zijn opleiding beoefende hij op deze manier beeldtechniek, maar wist hij ook scenario's te schrijven, te regisseren en te acteren.⁴⁶¹ Bovendien bracht hij veel tijd door in de montagekamers, net zoals de Russische montagespecialisten van het eerste uur die hij zo bewonderde, Koelesjov en Eisenstein. Het montageprincipe waarbij de botsing tussen twee beelden tot een nieuwe betekenis leidt, fascineerde hem en zoals het ook al in zijn academiefilms zichtbaar werd, was Kondratiuk een oplettende leerling van deze montagefilmschool.⁴⁶² In de volgende paragraaf zal ik op dit aspect verder ingaan door een aantal technieken in Kondratiuks films nader toe te lichten. Hier volstaat het op te merken dat het gedachtegoed van Eisenstein en Meyerhold hem inspireerde en dat hij zich tijdens zijn carrière vaak op met name Meyerholds kunstopvatting zou beroepen.⁴⁶³

Hier moet ook meteen vastgesteld worden dat de sovjetmontagefilm en het Russisch Formalisme, net als alle (andere) avant-gardes, tijdens de 'dooi' opnieuw gewaardeerd werden binnen artistieke kringen. Na 1956 werden de geschriften van Eisenstein en Meyerhold in de Sovjet-Unie en in Polen uitgegeven.⁴⁶⁴ Met betrekking tot de Poolse uitgaven is het vermeldenswaardig dat toenmalige docenten van de filmacademie de integrale vertalingen verzorgden.⁴⁶⁵

De studiejaren staan voor Kondratiuk dus in het teken van het verkennen van wat als de kern van de poëtica van de Russische Formalisten opgevat kan worden: de aandacht voor de formele of technische kant van het kunstwerk.⁴⁶⁶ Ook beschreef hij zijn generatie als ‘opgevoed

⁴⁵⁹ Zie Ibid. In dit interview sloot Kondratiuk het gesprek af met een citaat uit Gombrowicz' verhalenbundel *Bakaj* – heruitgegeven in 1957.

⁴⁶⁰ Beide termen functioneren trouwens vaak als synoniem van elkaar in het groteskenonderzoek. Zie onder meer Carroll, “The Grotesque Today,” 294.

⁴⁶¹ Voor het volledige filmografische overzicht, zie Bijlage 2.

⁴⁶² Zie het gesprek met Kondratiuk in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 78.

⁴⁶³ Zie Smoleń-Wasilewska, “Sądziłem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne.” Zie ook het gesprek met Kondratiuk in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 138.

⁴⁶⁴ Zie Christie & Taylor, *Eisenstein Rediscovered*, 14.

⁴⁶⁵ Voor de Poolse uitgaven zie de compilatie in Tadeusz Szczepański & Bogusław Żyłko, *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa* (Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria, 2001), 291.

⁴⁶⁶ Over het probleem van de vorm begrepen als techniek zie de nieuwe herlezing van het klassieke artikel van Viktor Sjklovski “Kunst als procédé” door Annie van den Oever, “Ostranenie, “The Montage of Attractions” and Early Cinema's “Properly Irreducible Alien Quality”,” in *Ostrannenie* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 52-58.

met respect voor de vorm.⁴⁶⁷ Twee zinnen die voor hem in deze periode een artistieke leidraad vormden, haalde hij bij verschillende gelegenheden aan – zelfs in gesprekken met journalisten. De eerste zin, die Kondratiuk toeschreef aan Meyerhold, is de volgende: ‘wanneer de kunstenaar gefascineerd is door de vorm, dan bruist het van diepe betekenissen.’⁴⁶⁸ De tweede, het meer basaal geformuleerde ‘lesje,’ toegeschreven aan Kondratiuks docent Mierzejewski, was: ‘Niet *wat* je filmt, maar *hoe* je het doet, doet ertoe.’⁴⁶⁹ Dit laatste ‘lesje’ lijkt overigens een verkapte uitspraak van Koelesjov. In 1922 schreef deze ‘vader’ van de montagefilm dat ‘[t]o achieve a cinematic impact on the screen, it is not important *what* is filmed in a shot, but *how* one shot replaces the other, and in which way they are structured.’⁴⁷⁰ De verbanden tussen de filmpopvattingen die rond 1956 op de academie aan populariteit wonnen en de kunstbeschouwingen die het Russisch Formalisme voortbrachten, tonen veel gelijkenissen. Deze formalistische wegwijzers plaatste Kondratiuk altijd op de voorgrond. Merkwaardig genoeg werd deze formalistische basis noch in het Kondratiukonderzoek, noch in de Poolse filmgeschiedenis tot op heden gezien. Voor dit onderzoek is het echter wel een belangrijke constatering. Het ziet er naar uit dat het repertoire van de aan de Formalisten ontleende kunstgrepen een wezenlijk bestanddeel van Kondratiuks (groteske) poëtica was. Ik zal dit punt in de volgende paragrafen nader toelichten.

4.1.4 Kondratiuks juvenilia en experimenten

In 1958 trad Kondratiuk voor het eerst op als regisseur met de film *JUVENALIA W ŁODŹ* (*STUDENT DAYS IN ŁÓDŹ*). Het was een studieproject: een dynamisch gefilmde, vier minuten durende documentaire waarin verslag werd gedaan van de studentenfeesten in Łódź. Kondratiuk regisseerde een carnavaleske optocht van ‘negers, fantomen, mannen met tulbanden, en zelfs een Yeti’ en monteerde deze zwart-wit opnames van fantasierijk verklede personages tot een kleurrijk geheel.⁴⁷¹ Dit was overigens het enige documentaire project van Kondratiuk tijdens zijn studieperiode. Tegelijkertijd lijkt het geenszins een droge, serieuze reportage te zijn ge-

⁴⁶⁷ Impliciet oordeelt Kondratiuk hier ook over het gebrek aan respect voor de vorm die het educatieprofiel voor hem vooral tijdens het stalinisme kenmerkte. Zie het gesprek met Kondratiuk in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 136. Dit was ook de enige generatie met wie Kondratiuk een verwantschap voelde. Latere kritische pogingen om zijn werk onder andere generatielabels onder te brengen verwierp hij. Hierop kom ik in het volgende hoofdstuk terug.

⁴⁶⁸ Kondratiuk refereert aan dit citaat onder meer in het gesprek met Nowakowski in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 138. De precieze bron van dit citaat in Meyerholds geschriften werd niet gevonden.

⁴⁶⁹ ‘Nieważne: *co*, a ważne: *jak*,’ zie onder meer in Ibid., 120.

⁴⁷⁰ Zoals geciteerd in Vlada Petric, “A Subtextual Reading of Kuleshov’s *Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (1924),” in *Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 67. (Mijn cursivering). Het origineel is afkomstig van Koelesjov, “Amerikanshina” *Kino-fot* 1, (1922): 14-15.

⁴⁷¹ Helaas heb ik deze film niet kunnen zien. Ik baseer me op de synopsis gepubliceerd ter gelegenheid van het Miastograf-festival waar deze film voor het laatst werd vertoond op 27.05.2009. Zie “ŁÓDŹlejskie projekcje,” geraadpleegd op 13.1.2009, http://miastograf.pl/site/?page_id=148.

weest: in de door mij geraadpleegde synopsis wordt melding gemaakt van ‘ongegeneerde humor.’ Dit duidt erop dat Kondratiuks academiëfilm tegen de gebruikelijke rapporterende stijl van het socialistische bioscoopjournaal indruiste.⁴⁷²

In datzelfde jaar maakte Kondratiuk nog een film: *ZAKOCHANY PINOKIO* (PINOCCHIO IN LOVE). Het was een poëtisch filmmessay over liefde, die in visueel opzicht veel weg had van impressionistische études zoals René Clairs *ENTR’ACTE* (1924) of Fernand Légers *BALLET MÉCANIQUE* (1924). De overeenkomsten vindt men in het gebruik van bepaalde *props* en motieven (een spiegel, een balletdanseres), maar ook in de mise-en-scène en de mise-en-cadre. Omdat de film uit een reeks herhalingen bestaat van telkens dezelfde sequentie van *frames*, met lichte variaties in kadrering en uitsnedes is het duidelijk dat het hier om een oefening gaat. De jonge filmmaker experimenteert hier met o.a. belichting, ritme, de *framing* van stabiele en mobiele voorwerpen, speciale effecten, maar ook met de ritmische en grafische montage. Opvallend in deze film is ook het motief uit de Italiaanse traditie van de *Commedia dell’arte*, een theatertraditie die talloze ‘groteske’ motieven geleverd heeft.⁴⁷³ Het personage waarop die film zich richt is de ‘verliefde Pinocchio,’ die in een Arlekijnspek door de straten en over het strand dwaalt, dromend over zijn geliefde Columbina. Zijn belangstelling voor de *Commedia dell’arte*-personages heeft Kondratiuk mogelijk mede bij Meyerholds ‘groteske theater’ opgedaan. Het was namelijk deze avant-gardetheatermaker die de Italiaanse *Commedia dell’arte*-traditie in de twintigste eeuw introduceerde met zijn werk.⁴⁷⁴

In zijn laatste studiejaar, in 1959, regisseerde Kondratiuk nog twee andere films: *NOE* (NOAH) en *OBRAZKI Z PODRÓŻY* (PICTURES FROM THE JOURNEY). Vooral de laatste film was succesvol en hierbij wil ik wat langer stilstaan. Dit omdat ik met betrekking tot deze laatste academiëfilm van Kondratiuk voor het eerst gepubliceerde reacties aantrof, zowel uit zijn directe omgeving als ook in de pers.⁴⁷⁵ De receptie van de vroege academiëfilms is moeilijk te achterhalen. Zoals in hoofdstuk 3 al opgemerkt werd het merendeel van de academiëfilms zelden of nooit aan publiek of critici vertoond, en hoogstens incidenteel in de pers besproken.⁴⁷⁶ Deze ‘études’ werden, zoals de naam al suggereert, in de ogen van de institutionele kritiek enkel gezien als proeven, als bijproducten, die als zodanig buiten de *core business* van de filmbeschouwing vielen. Deze filmsector werd ook wel de ‘cinema in miniatuur’⁴⁷⁷ genoemd, wat een con-

⁴⁷² [N]ieskrepowany humor,’ Ibid.

⁴⁷³ Zie hierover onder meer Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 28-30.

⁴⁷⁴ Over Meyerholds fascinatie met *Commedia dell’arte* zie bijvoorbeeld C. Moody, “Vsevolod Meyerhold and the *Commedia dell’arte*,” *The Modern Language Review* 73, no. 4 (1978).

⁴⁷⁵ NOAH werd een keer vermeld in een overzichtsartikel over de filmacademieopleiding in 1959. Het betrof hier slechts de vermelding van de titel en een uitsnede uit de film. Zie “Studenckie debiuty,” *Film* 31, 1959.

⁴⁷⁶ Zie de enige studies over de academiëfilms: Joanna Preizner, *PRL w obiektywie studentów Łódzkiej Filmówki w latach 1949-1960* (Kraków: “Rabid”, 2007). ———, “Czytając między kłatkami,” in *Kino polskie: reinterpretacje. Historia, ideologia, polityka* (Kraków: Rabid, 2008).

⁴⁷⁷ Zie Janicki, “Kinematografia w miniaturze.”

notatie oproept van iets dat niet ‘volwassen,’ en wellicht ook onvolwaardig is. Ik zal eerst laten zien hoe Kondratiuks ‘étude’ haar weg vond naar de pers.

4.2 Het eerste discutabele succes: PICTURES FROM THE JOURNEY (1959)

Kondratiuks afstudeerfilm, PICTURES FROM THE JOURNEY, werd in 1960 door zijn docenten geselecteerd voor de derde editie van het Academiefilmfestival. De film bleek de publieksfavoriet en won de hoofdprijs.⁴⁷⁸ Het was het eerste kleine succes van Kondratiuk en het maakte dat ook de filmers deze proeve van bekwaamheid onder ogen kreeg. Naar aanleiding van het festival verschenen er korte berichten in de filmers, waarbij twee critici kort aan Kondratiuks film refereerden.⁴⁷⁹ Ook schreef een medestudente van Kondratiuk in 1959 een interessant opstel over deze film.⁴⁸⁰ Deze reacties zal ik in de volgende subparagrafen bespreken, waarbij ik in het bijzonder aandacht besteed aan de verwarring en de weerstand die deze film, ondanks alle aandacht, opriep.

4.2.1 Het eerste oordeel van de kritiek: regiefouten

Stanisław Ozimek, die het festivalverslag schreef voor *Film*, uitte vooral zijn verbazing over de uitslag van de competitie, waaruit bleek dat de cinematografiestudenten in opleiding (‘A. Kondratiuk en Z. Wdowkówna’) het op het festival beter deden dan de toekomstige regisseurs. Dit verraste hem en stelde hem tegelijkertijd teleur. Hij was sowieso slecht te spreken over deze editie van het festival en de gepresenteerde prestaties van de filmacademiestudenten. Hierop duidt ook de alarmerende titel van zijn artikel: ‘De filmacademie op het (censuur)matje.’⁴⁸¹ Ozimek betreurde het dat deze generatie filmstudenten te weinig aandacht had voor de ‘publicistiek’ (*publicystyka*) – een codewoord waarmee in feite propaganda werd bedoeld. Hiermee gaf hij tevens aan dat het innemen van een duidelijk standpunt ten opzichte van de (socialistische) werkelijkheid een streven was dat de filmmakers voor ogen dienden te houden.⁴⁸² Zijn

⁴⁷⁸ Zie Ozimek, “Szkola filmowa na cenzurowanym...” Kondratiuk ontving toen ook de uitnodiging om op het filmfestival in Grenoble zijn film te komen presenteren. Zie het gesprek met hem in Łuczak, *Wniebowzięci*, 24.

⁴⁷⁹ Dit waren geen recensies. Het waren respectievelijk, een verslag van het festival, en een artikel over de opleiding aan de filmschool: Janicki, “Nie przygoda, lecz żmudna praca.” Ozimek, “Szkola filmowa na cenzurowanym...”

⁴⁸⁰ Zie Osiecka, “Na marginesie filmu Kondratiuka i J. Augustyńskiego “Entuzjaści” (1958).” Volgens de catalogus van het archief stamt dit opstel uit 1958. Op het opstel is alleen een datum zonder jaartal opgeschreven. Het productiejaar lijkt echter 1959 te zijn. Dit wordt bevestigd door documenten uit het archief van de filmacademie en het feit dat dit Kondratiuks afstudeerproject was – dus gemaakt in zijn laatste studiejaar, dat wil zeggen 1959/1960.

⁴⁸¹ Zie Ozimek, “Szkola filmowa na cenzurowanym...”

⁴⁸² Het woord *publicystyka* is een derivaat uit het Duitse *Publizistik* en duidt het geheel van de opiniërende pers aan; soms wordt hiermee ook de perswetenschap bedoeld. De Poolse variant heeft tijdens het communisme vaak een wat beperktere betekenis gehad. Er was immers maar één soort publicistiek: de officiële, normatieve pers, die als legitiem gold.

voorkeur voor de socialistische film met een helder standpunt bleek ook uit andere uitspraken. Toch was het niveau van de cinematografiestudenten heel goed in termen van de technische bewerking van de opnames. Het ‘pretentieuze regiewerk’ waar de studenten op dat moment blijkbaar een duidelijke voorkeur voor hadden kon Ozimek echter niet waarderen. Hij was ook niet heel enthousiast over de trend onder studenten om ‘Mrożek-achtige grotesken’ te maken.⁴⁸³ Dit is een markant detail, want voor het eerst wordt Kondratiuk, samen met zijn generatiegenoten, tot de Mrożek-traditie gerekend. Ook gebruikt men voor het eerst het etiket ‘grotesk’ ter aanduiding van Kondratiuks werk.

Opvallend genoeg formuleerde een andere vaste recensent van *Film*, Stanisław Janicki, enige weken later vergelijkbare verwijten. Als afstudeerfilm van een cinematografiestudent – in feite dus slechts een opnameoefening – was dit volgens Janicki een uitstekend werk. Maar beoordeeld in termen van de ‘normale [verhalende] film,’ zat deze étude vol regiefouten en vertoonde gebreken in de narratieve opbouw.⁴⁸⁴ Janicki merkte overigens ook op ontevreden te zijn over de vele ‘experimentele films’ op de academie.

Beide critici wezen dit soort films dus af, omdat ze afweken van het stramien van de ‘normale film,’ dat wil zeggen van een min of meer klassiek vertelde speelfilm die bij voorkeur ook een onderliggende ideologische betekenis bevatte. Het moge duidelijk zijn dat de critici bij de beoordeling van dit werk nog duidelijk gestuurd werden door de conventies en denkwijzen van de socialistische filmbeschouwing. Vanuit dit perspectief geredeneerd behoorde een geslaagd cinematografisch experiment tot de mindere werken en kon het slechts acceptabel zijn als ‘oefening.’ Hieruit blijkt dat de toenmalige kritiek – in ieder geval een deel daarvan – niet bepaald stond te springen om deze nieuwe tendens van ‘experimentele’ en ‘groteske’ films te accepteren en te waarderen. Al deze tendensen werden naar vorm en inhoud beschouwd als inbreuk op de socialistische norm. Meer waardering vonden deze films bij Kondratiuks generatiegenoten. Voordat ik echter tot analyse van deze waardering overga, wil ik eerst iets meer over de formele kant van *PICTURES FROM THE JOURNEY* vertellen en het verhaal van de film kort samenvatten.

4.2.2 De formele kant: losse ‘pictures’ en montagetechnieken

Zowel Stanisław Ozimek als Stanisław Janicki herkende in *PICTURES FROM THE JOURNEY* een uitgesproken gebruik van de filmtechniek – gelegitimeerd in het kader van de ‘schooloefening.’ Wanneer men de film op grond van de criteria die voor de ‘normale film’ golden, beoordeelde, vond men de techniek echter ‘pretentieuze.’ En inderdaad, neemt men *PICTURES FROM THE JOURNEY* onder de loep, dan blijkt het rijk aan beeldtechnieken. Bovendien laat de film ook duidelijk zien dat deze jonge filmstudent in de sovjetmontagefilm goed thuis was. Alle procédés die de montageschool spraakmakend hadden gemaakt, zijn in deze afstudeerfilm ingezet. Daar-

⁴⁸³ Zie Ozimek, “Szkola filmowa na cenzurowanym..”

⁴⁸⁴ “Nie ma koncepcji dramatycznej i ma błędy w reżyserii” in Janicki, “Nie przygoda, lecz żmudna praca.”

naast gebruikte Kondratiuk, net als Eisenstein in zijn *STRIKE* (1925), wisselende camerahoeken en -posities, beeld dat achteruit wordt afgespeeld, *overlapping editing*, et cetera. De scène met het dansende koppel zou zo de schoolboeken in kunnen als voorbeeld van een meesterlijk uitgevoerde *discontinuity editing* waarbij Eisensteins invloed van het scherm afspat. Het is ritmisch en grafisch gemonteerd, met superkorte *shots*. Hoewel de camera niet beweegt, is de dansscène levendig en dynamisch. Bovendien gebruikte Kondratiuk veel *jump cuts*, waaronder ook Eisensteiniaanse *axial cuts*, dat is een techniek waarbij de camera plotseling het object dichterbij of verder weg brengt, waardoor het object lijkt te springen ('a cut in or back straight along the lens axis').⁴⁸⁵ Dit is een van de technieken die Kondratiuk tot op de dag van vandaag graag gebruikt.

De situering van de actie frontaal voor de camera en de personages die in de camera kijken, wekken de indruk dat Kondratiuk zich ook hier door de sovjetmontagefilm liet inspireren.⁴⁸⁶ Het zal ongetwijfeld de bedoeling van deze oefening zijn geweest om diverse technieken uit te proberen, maar in het Kondratiukonderzoek is dit nooit eerder aandachtig bestudeerd. Het is dan ook van belang deze nog niet eerder opgemerkte filmische verwantschappen onder de aandacht te brengen.

In verhalende zin bestaat deze film uit enkele losse episoden, oftewel *pictures from the journey* – zoals de filmtitel ook al aangeeft – waartussen geen vanzelfsprekende verbanden gelegd kunnen worden. In de eerste, tevens langste episode ziet de kijker een matroos (vertolkt door Kondratiuk zelf) met een meisje in de al genoemde hartstochtelijke dansscène. Deze scène eindigt met een afscheidskus. In een andere episode neemt een vrouw afscheid van een man, maar wanneer haar trein aankomt besluit zij niet te vertrekken en keert ze terug naar haar geliefde. Omhelzing en kus sluiten ook deze scène af. Verder zien we een man met een bos bloemen die vermoedelijk op een vrouw wacht, die echter niet arriveert; observeren we een paniekerige vrouw die haar trein mist terwijl zij een onmogelijke hoeveelheid bagage achter zich aan probeert te trekken; en zien we een dronken man die voor de trein komt te liggen. Deze film biedt slechts een summier uitgewerkt handelingsverloop. De verbanden tussen personages, de oriëntatie in ruimte en tijd, de volgorde van de handelingen – al die basiselementen van een verhaal worden de kijker onvoldoende aangereikt. Het geheel lijkt een heterogene verzameling van toevallige gebeurtenissen. Episodes van een passerende houten speelgoedtrein vormen de enige verbinding, of misschien beter gezegd: de enige *koppeling*. Het treintje verbindt de losse verhaallijnen, zoals de koppelingen van een trein de wagons bij elkaar houden.

Men kan zich natuurlijk afvragen hoe het mogelijk is dat juist deze film de festivalprijs won. Hoe hebben die losse fragmenten de kijkers in 1960 zo kunnen *aantrekken*? Het publiek

⁴⁸⁵ Het is David Bordwell die betoogde dat dit één van de meest opmerkelijke technieken van Eisenstein was. Zie David Bordwell, "Eisenstein, Socialist Realism and the Charms of Mizanstsena," in *Eisenstein at 100. A Reconsideration* (New Brunswick etc.: Rutgers University Press, 2001), 13-38.

⁴⁸⁶ Zie voor de stijlkenmerken van de historische sovjetmontagefilm: Bordwell, *Narration*.

was kennelijk zeer gecharmeerd van Kondratiuks afstudeerfilm. Het lijkt dan ook interessant om dit nader te onderzoeken. Helaas kunnen de reacties van het toenmalige festivalpubliek niet meer gereconstrueerd worden bij gebrek aan documentatiemateriaal. Overigens heb ik wel een reactie kunnen vinden die afkomstig is uit de directe academieomgeving van Kondratiuk. Deze reactie, die ik hier kort zal behandelen, is afkomstig uit een opstel van de al eerder genoemde Agnieszka Osiecka. Haar rake observaties brengen interessante nuances en een historisch kijkhouding aan het licht, die hier nader geanalyseerd dienen te worden.

4.2.3 De stem van een generatiegenote: ‘opdringerige infantiele charme’

In het kader van een studieopdracht analyseerde Agnieszka Osiecka in november 1959 Kondratiuks *PICTURES FROM THE JOURNEY*, toen nog bekend onder de werktitel *ENTUZJAŚCI* (*ENTHOUSIASTS*).⁴⁸⁷ Zij verwees naar de ‘verhitte discussie’ die het verschijnen van dit type films vergezelde. Het is niet duidelijk of zij slechts over een interne discussie schreef die binnen de muren van de filmacademie plaatsvond, of dat het om een breder debat ging, dat gevoerd werd in het hele filmmilieu. Het lijkt om een twist te zijn gegaan tussen de voorstanders van de niet-verhalende film en degenen die de verhalende film juist als de norm beschouwden.

Net als de twee eerder aangehaalde critici richtte Osiecka haar pijlen op de ongepolijste verhaalopbouw. Haar oordeel viel echter uit in het voordeel van Kondratiuks film, al leek zij hier zelf niet helemaal zeker over; haar opstel begint al met het tegenstrijdige en ambivalente ‘deze film beviel mij, maar...’ Vanuit het oogpunt van de ‘traditionele plotstructurering’ leek er veel aan te schorten. Er was nauwelijks sprake van plotsturing, verhaalontwikkeling ontbreekt, de selectie van gebeurtenissen is niet doordacht, de verhoudingen tussen episodes zijn onduidelijk, kortom allerlei aspecten die, aldus Osiecka, niet voldeden aan de principes van de verhalende film. Vooral de hiervoor beschreven dansscène stond volgens haar niet in de juiste verhouding tot de andere episodes. Deze was veel te nadrukkelijk aanwezig en formeel te ‘zwaar’ in vergelijking tot andere episodes. Osiecka was echter duidelijk minder negatief over deze film dan de critici. Als men de gebreken zou herstellen, stelde zij, dan kon dit wel eens één van de beste academiefilms in zijn soort zijn. Wat trok dan haar aandacht, wat woog op tegen al de geconstateerde zwaktes?

Osiecka prees de formele kant van de film het meest. Interessant genoeg bevestigt haar opstel ook dat de formalistische invloeden eigenlijk als vanzelfsprekend werden beschouwd. Deze en andere films die ‘Polański’s weg’ volgden, sloten nauw aan bij het werk van ‘geniale Russische Formalisten,’ aldus Osiecka. De belangrijkste elementen van de poëtica die zij bij Kondratiuk en anderen aantrof, waren overigens de verstoring van de gevestigde orde, de poëtica van de nonsense, de samenvoeging van contrasten, en de *foregrounding* van de vorm. Stuk voor stuk zijn dit elementen die inderdaad ook deel uitmaakten van de formalistische poëtica. Vanuit het groteskenonderzoek bezien zijn het allemaal aspecten die ook bij de groteske werken veel-

⁴⁸⁷ Osiecka, “Na marginesie filmu Kondratiuka i J. Augustyńskiego “Entuzjaści” (1958).”

voudig werden geanalyseerd.⁴⁸⁸ Dit document geeft niet alleen extra reliëf aan mijn analyse van de formele kant van Kondratiuks film; het bevestigt *nota bene* ook een tot nu toe in de Poolse filmgeschiedenis weinig onder de aandacht gebracht detail: dat de invloed van de Russische Formalisten en van de sovjetmontageschool op de toenmalige filmstudenten tijdens de 'dooi' essentieel was. Deze invloed werd toegestaan en waarschijnlijk zelfs ook toegejuicht door de docenten. Osiecka's tekst was immers een studieopstel en men mag veronderstellen dat zij zich bij de gangbare discussies in de academie aansloot.

De formele kant bleek overigens ook betekenisvol, ondanks het magere handelingsverloop. Tot haar eigen verbazing vond Osiecka het geen 'leeg' verhaal. Zij voelde zich voortdurend aangesproken door de afzonderlijke scènes die haar steeds weer door een telkens nieuwe samenstelling van elementen, nieuwe betekenisvolle verbanden deden leggen: soms zag zij 'een raar treintje,' dan weer stond een episode voor 'verwachting' of riep een beeld een 'aangename sfeer op.' *PICTURES FROM THE JOURNEY* had een andere structuur dan een verhaalstructuur, zo ontdekte zij: het was de structuur van botsingen en contrasten. Osiecka ontdekte dat wat toeval- lig leek, niet toevallig was, maar formeel gemotiveerd. Het was een vooropgezette poëtische keuze van Kondratiuk, stelde zij, om kennelijk telkens naar botsingen tussen diverse in het beeld gebrachte elementen te zoeken.

Het waren deze botsingen die volgens haar ook voor het dynamische betekenisvormings- proces dat zij onderging zorgden. Elk brokje van het verhaal stuurde op subtiële wijze naar een nieuwe betekenis, zodat het de associatieve verbanden waren die de sturing van de plot over- namen. Haar aandacht ging voornamelijk uit naar de terugkerende episodes van het miniatuur- treintje dat continu de stemming deed omslaan, waardoor ook de betekenissen kantelden, die zij aan de afzonderlijke scènes toedichtte. De manier waarop ze dat treintje omschreef is ook inte- ressant. Het wijst in wezen op alle tegenstrijdige indrukken die Osiecka bij het zien van deze film bij zichzelf ontdekte. Dit 'rare treintje' drong zich op en irriteerde haar, maar het 'koket- teerde' tegelijkertijd met zijn 'infantiele charme.' Bovendien, zo merkte Osiecka op, was het dubbelzinnig. Het treintje spoorde haar aan tot het zoeken naar nieuwe betekenisstructuren. Aan de opeenvolgende scènes dichtte zij abstracte betekenissen toe. Zo stonden de afzonderlijke epi- sodes voor emotionele stemmingen als hoop, verwachting, liefde, vergankelijkheid et cetera. En toch, ondanks al die grote ideeën die de film bij haar opriep, concludeerde zij dat zij er te wei- nig 'intellectuele lading' in aantrof. Het niveau van de onderliggende gedachte van de film had 'hoger' moeten zijn, want alleen op die manier kon deze film concurreren met de 'volwassen films' die een 'intellectuele inhoud' aanroerden. Iets dat helaas niet gehaald werd in Kondrati- uks film. Deze laatste opmerkingen verwezen vooral naar de op dat moment oploeiende discus- sie in de filmpers over de *Poolse School*. Deze Poolse auteursfilms waren het toonbeeld van films die op de intellectuele, 'hoge' en bovenal alles behalve infantiele gedachten aanstuur-

⁴⁸⁸ Zie bijvoorbeeld de kunstgrepen die door Tsur worden besproken in verband met het groteske in Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*.

den.⁴⁸⁹ Samenvattend kan gesteld worden dat de afstudeerfilm van Kondratiuk zowel de verwachtingen die gevormd waren binnen de dominante opvatting van de verhalende (socialistische) film doorbrak, als ook de verwachtingen die voortkwamen uit het kader van de receptie van de auteursfilm.

In de zin van Tsurs systematiek zou men kunnen stellen dat Osiecka's reactie een interessante vermenging ontvouwt van beide oplossingsstrategieën. Haar stuk werd geschreven in het kader van een schoolopdracht en dit impliceert – zoals Tsur het ook in zijn benadering telkens aanstipt⁴⁹⁰ – dat de ambiguïteit van het kunstwerk eerder wegeredeneerd of verzwegen hoort te worden, dan uitgediept en geproblematiseerd. De betekenistoekenning staat centraal in een dergelijke schoolse interpretatie. Deze reductieve interpretatiestrategie paste Osiecka dan ook toe. Zij benoemde, net als de eerder geciteerde critici dat deden, alle gebreken van Kondratiuks film ten opzichte van de conventionele speelfilm en probeerde dus duidelijk deze film onder het conventionele in te passen; ook paste zij op deze film de op symbolische betekenissen gedreven interpretatie toe. Deze strategie botste echter met Osiecka's vermogen om de ambiguïteit van Kondratiuks film en de dubbelzinnigheid te waarderen. In de volgende paragraaf wil ik de betekenisstructuur van Kondratiuks film daarom nader analyseren en Osiecka's onzekerheid over de waarde ervan en haar fascinatie voor deze 'infantiele charme' nader belichten.

4.2.4 Verkenning van de poëtica: de versleutelde 'aantrekkingskracht'

Zoals ook uit Osiecka's reactie bleek, werd het treintje als de belangrijkste 'koppeling' in het verhaal waargenomen. Ik gebruik dat dubbelzinnige woord 'koppeling' hier overigens met voorbedachte rade. Het suggereert een verborgen relatie die verwijst naar de functie van de re-freinachtige treinscènes ten aanzien van de niet-verhalende plotstructuur: zoals door middel van 'koppelingen' de losse wagons van een trein aan elkaar worden geschakeld tot een lange trein, zo worden ook in *PICTURES FROM THE JOURNEY* losse 'pictures' aan elkaar gekoppeld door het treintje, zoals eerder werd aangestipt. De Poolse zinspelende Kondratiuk in zijn film verstopte laat zich een tikje anders vertalen, maar heeft wel dezelfde strekking. Er lijkt dus een verbinding te zijn gemaakt tussen het woord *POCIĄG|trein* en het woord *CIAĞ|opeenvolging*. Wat normaal gesproken in de verhalende film als een legitimatie van de *CIAĞ ZDARZEN|opeenvolging van de gebeurtenissen* wordt gezien – zoals bijvoorbeeld een causaal verband – wordt in deze film door de *POCIĄG|trein* vervangen, een trein die de opeenvolgende gebeurtenissen bij elkaar (PO)CIAĞNIE|(aan)trekt. Het is dus niet alleen een woordgrapje waarmee Kondratiuk zijn episodische structuur tot een geheel maakt, het is tevens een zinspelende op wat gezien werd als de

⁴⁸⁹ Vergelijk de kritische discussie hierover besproken in hoofdstuk 3, § 3.2.2 "De Poolse School en de geboorte van de auteursfilm in Polen."

⁴⁹⁰ Zie ook zijn meest recente artikel over het probleem van de reductieve interpretatiestrategieën die in de kunsteducatie volgens hem domineren: Reuven Tsur, "The Place of Nonconceptual Information in University Education with Special Reference to Teaching Literature," *Pragmatics & Cognition* 17, no. 2 (2009): 309-330.

norm voor de verhalende plotstructuur: een plotopbouw gelegitimeerd door causale verbanden. Maar was deze dubbelzinnigheid de hele ‘charme’ van deze film? Het lijkt van niet, Osiecka wees op de enigszins omklappende betekenissen bij opeenvolgende scènes en op dit rare treintje.

Achter het woord *POCIĄG* gaat inderdaad nog een andere woordspeling schuil. *POCIĄG* kent immers twee hoofdbetekenen: naast de meest voor de hand liggende betekenis, *trein*, refereert het ook aan de *aantrekkingskracht*, veelal begrepen als een seksuele aantrekkingskracht en pas in tweede instantie meer algemeen als *voorliefde*: begrepen als ‘een *zwak* voor iets hebben;’ bijvoorbeeld, zoals het woordenboek aangeeft, in de zin van *POCIĄG DO ALKOHOLU* | *een zwak hebben voor alcohol*. Wanneer men deze zinspelingen ontdekt, ontvouwt zich een volkomen andere kijk op de film van Kondratiuk. De verbanden tussen de episodes die vanuit een verhalend perspectief ontbreken, worden door woordspelingen gerealiseerd. De terugkerende *POCIĄG* als onderliggende gedachte die de film structureert, refereert dus soms concreet aan de passende *trein*, maar zodra een scène met één van de verliefde koppels begint, klapt de betekenis om en refereert het woord *POCIĄG* plotseling niet meer aan een voertuig, maar aan de *aantrekkingskracht*. Op andere momenten in de film verwijst het concept *POCIĄG* naar het *CIĄGNAĆ WALIZKI* | *het achter zich aan trekken van de koffers*; of zoals in de scène met de dronkaard naar het *POCIĄGAĆ Z BUTELKI* | *het trek hebben in drank*. Zo komen de losse personages van de film allemaal aan hun *trekken* (*CIĄGOTY*), hoewel sommigen wellicht alleen op een trein, die zelfs letterlijk omgeroepen wordt in de film, lijken te wachten. Of toch niet? Het betekenisproces lijkt in beweging, het blijft zich voortdurend aanpassen. De betekenissen schieten net zo snel voorbij als de trein. Hoe is het überhaupt mogelijk hier vat op te krijgen?

Wat Osiecka’s reactie voornamelijk kenmerkt is een grote mate van onzekerheid over haar oordeel. Zij was én geïrriteerd, én gecharmeerd door dit nietszeggende, en toch veelzeggende treintje in het hart van de verder uit losse episodes bestaande film. Wat herhaling leek, zorgde voor een betekeniskanteling. Zij probeerde nog krampachtig een reeks symbolische, allegorische betekenissen aan de scènes op te hangen: de voortvluchtige schoonheid, hoop, vergankelijkheid, liefde. Die grote ideeën schreef zij toe aan afzonderlijke fragmenten. Toch miste zij uiteindelijk – paradoxaal genoeg gezien die grote thema’s – een inhoudelijk ‘hogere,’ ‘intellectuele inhoud:’ de betekenistoekenning bleef een probleem. De bekende groteske hiërarchieverstoring is dus in haar reactie terug te vinden: de verwachte ‘hoge,’ ‘geestelijke’ betekenis die Osiecka in deze filmbeelden wilde leggen, werd verlaagd door de dubbelzinnigheid en ‘infantiele charme’ waarmee het treintje telkens ‘koketteerde.’ Ook haar woordkeuze lijkt na het voorafgaande niet toevallig: *aangetrokken* door *PICTURES FROM THE JOURNEY* was Osiecka kennelijk wel; maar zij bleef ook vol onbegrip en ietwat geïrriteerd door de infantiele zinspeling die zij erin leek te hebben ontdekt.

Dit soort reacties zijn, zoals ik ook in hoofdstuk 2 in navolging van met name Harpham en Tsur heb beredeneerd, geen onbekend verschijnsel in de receptie van groteske kunst. Groteske kunst laat de kijker/lezer met een overmeesterend gevoel van verwarring achter, een gevoel dat

‘though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied.’⁴⁹¹ De receptiedocumenten laten zien dat ook de film die Andrzej Kondratiuk en Roman Polański in 1961 samen maakten, *MAMMALS*, op veel onbegrip stuitte. Ik zal deze film in het verlengde van de moeizame receptie van ‘grotesken’ in de slotparagraaf van dit hoofdstuk bespreken. Eerst belicht ik de carrièreverloop van Kondratiuk in de jaren zestig.

4.3 Het werktraject van de ongediplomeerde regisseur (1961-1967)

4.3.1 “Semafor”: een broedplaats van ‘grotesken’

Vlak na zijn succes op het Academiefilmfestival werkte Kondratiuk aan zijn volgende projecten en dit keer buiten de muren van de academie. In 1961 draaide hij al zijn eerste ‘groteske’ bij filmstudio “Semafor.” Dit was opvallend want Kondratiuk had, net als Polański, zijn opleiding niet afgerond en verliet de filmacademie zonder diploma. Beide filmers laptten de voorschriften aan hun laars en schreven geen scriptie – de voorwaarde om het diploma te behalen.⁴⁹² Voor Kondratiuk gold ook nog dat hij zonder de regisseursopleiding afgemaakt te hebben, toch meteen als zelfstandig regisseur aan het werk mocht, zij het in de marge van de filmindustrie – als regisseur van kortfilms. In deze inwerkfase mochten filmmakers echter maar met een beperkte hoeveelheid filmstrook aan de slag, gezien de kostbaarheid van het materiaal, en werd hen vaak alleen assistentenwerk toevertrouwd. Kondratiuk mocht zelfstandig korte films draaien en hoefde, in tegenstelling tot vele anderen, geen assistentenwerk te verrichten.

Het ziet er dus naar uit dat Kondratiuks academiereputatie hem geholpen heeft om snel aan werk te komen. Dankzij een aanbeveling van Jerzy Mierzejewski,⁴⁹³ wiens adviezen en formalistische kunstopvatting Kondratiuk altijd zeer waardeerde,⁴⁹⁴ stroomde hij na zijn studie direct door naar de filmstudio “Semafor.” Bovendien had hij geluk om precies in de zogenaamde ‘gouden periode’⁴⁹⁵ van “Semafor” voor de studio te werken. In deze studio zette Kondratiuk zijn eerste schreden in de officiële filmindustrie, al was het slechts een nevensector en was het werk dat Kondratiuk hier deed dus vrij irrelevant vanuit het perspectief van de socialistische filmopvatting.

Filmstudio “Semafor”⁴⁹⁶ kreeg vooral in de periode 1961-1967, onder leiding van directeur Ryszard Brudzyński, een reputatie als broedplaats voor experimentele films en in het bijzonder voor ‘grotesken.’ De ‘experimentele film,’ moet ik hier even toelichten, was een paraplueterm voor allerlei formalistische, avant-gardistische (kort)films. Interessant is tevens dat het genre

⁴⁹¹ Zie Harpham, *On the Grotesque*, 3.

⁴⁹² Zie eerder noot 305.

⁴⁹³ Mierzejewski was naast docent aan de filmacademie ook artistiek adviseur bij de experimentele – zoals het toen nog heette – filmstudio “Semafor.” Zie Kruski, Miller e. a., *Filmówka*, 138.

⁴⁹⁴ Zie het gesprek met Kondratiuk in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 120.

⁴⁹⁵ Zie hierover verder de monografie over studio “Semafor.” Antoni Bańkowski & Sławomir Grabowski, *Semafor 1947-1997* (Łódź: Studio Filmowe “Semafor”, 1999).

⁴⁹⁶ De afkorting stond voor Studio van Korte Filmvormen (Studio Małych Form Filmowych).

‘grotesken’ lange tijd juist met “Semafor” werd geassocieerd.⁴⁹⁷ Dit was de *spécialité de la maison* van deze studio, en dat maakte haar een opvallend verschijnsel in het toenmalige filmveld, aangezien de reguliere productie juist steeds sterker aan politieke normen werd onderworpen.⁴⁹⁸ Dankzij de buitenlandse successen van enkele “Semafor” filmmakers,⁴⁹⁹ schonk de filmers toch relatief veel aandacht aan die zijpaden van de filmindustrie.⁵⁰⁰ Mogelijk was dit echter ook juist een gevolg van de toegenomen bemoeienis van de staat met de filmproductie waardoor de filmers maar een matig – in artistieke zin – filmcorpus had om te bespreken.

Het hoogtepunt van de “Semafor”- productie viel in het jaar 1962: de filmstudio leverde dertig films af, die allemaal door de filmers en later door de kritiek onder het label ‘experimentele film’ of ‘grotesken’ ondergebracht werden. Kort daarvoor waren jonge krachten aangenomen,⁵⁰¹ waaronder Andrzej Kondratiuk, die onder de vleugels van “Semafor” in 1961 zijn eerste kortfilm realiseerde.⁵⁰² In totaal heeft hij daar zes kortfilms gemaakt. Drie ervan werden als ‘grotesken’ uitgebracht, twee als animatiefilms.⁵⁰³ Ten slotte regisseerde hij bij deze studio in opdracht van de televisie een serie.⁵⁰⁴ Door deze televisieserie, KLUB PROFESORA TUTKI (PROFESSOR TUTKA’S CLUB), werd Kondratiuk tegen het einde van de jaren zestig iets bekender bij het grote publiek. Na de succesvolle ontvangst van de eerste vijf afleveringen (geproduceerd in 1966), werden er nog negen bijgedraaid (in de periode 1967-1968). Het succes van de serie schuilde enerzijds in de ironische toonzetting van de korte verhalen van Jerzy Szaniawski, op basis waarvan de serie werd gemaakt. Anderzijds lijkt het nostalgische, vooroorlogse klimaat van de fictionele wereld die de serie oproep aan de populariteit te hebben bijgedragen. Mede daarom was dit een televisieprogramma dat vooral een hogeropgeleid publiek trok.⁵⁰⁵

⁴⁹⁷ Zie ook de nostalgische terugblikken van de critici nadat ‘grotesken’ niet meer in deze filmstudio gemaakt werden, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, “Realne sprawy krótkiego metrażu. SMFF Semafor,” *Kino* 7, 1969.

⁴⁹⁸ De context van de politieke verandering in de jaren zestig zal ik in hoofdstuk 5 nader schetsen.

⁴⁹⁹ Onder meer Daniel Szczechura, Roman Polański, Janusz Majewski en Andrzej Kondratiuk werden op diverse kortfilmfestivals in de jaren zestig onderscheiden.

⁵⁰⁰ Zie een greep uit de reeks artikelen waarin de rol van de kortfilm en “Semafor” als *leading* producent wordt belicht: Płazewski, “Wokół filmu krótkiego (1).” Jerzy Płazewski, “Wokół filmu krótkiego (2). Na jaki typ widza postawić?,” *Film* 21, 1962. ———, “Wokół filmu krótkiego (3). Jesteśmy ubodzy w arcydzieła,” *Film* 22, 1962. Smoleń-Wasilewska, “Realne sprawy krótkiego metrażu.”

⁵⁰¹ Zie Bańkowski & Grabowski, *Semafor 1947-1997*, 16. Zie ook Jerzy Giżycki, “Semafor w górę,” *Film* 46, 1962 en het overzichtsartikel Giżycki, “Komiczne małe formy.”

⁵⁰² Op de in het archief van Krzysztof Komeda bewaarde materialen met betrekking tot Kondratiuks eerste “Semafor”-film, staat de periode ‘herfst 1961’ genoteerd. Zie WMKK, “Kon-Tiki”-muziekscore. [on gepubliceerd materiaal]. Informatie te danken aan Krzysztof Balkiewicz, beheerder van het Virtueel Museum van Krzysztof Komeda.

⁵⁰³ Zie “Filmpolski.pl. Internetowa Baza Filmu Polskiego.”

⁵⁰⁴ Zie Bijlage 2 voor het filmografische overzicht.

⁵⁰⁵ Zie de resultaten van enquêteonderzoek onder toenmalige televisiekijkers. Albin Kania, “Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców,” *Biuletyn dla Współpracowników* 1, 1971, 9-17.

Kondratiuk werkte relatief autonoom binnen “Semafor” en dat is ook aan de *credits* van zijn films te zien. Hij deed duidelijk zoveel mogelijk zelf: van het maken van de eerste schetsen en scenario’s tot de opnames en regie. Deze productiewijze was vrijwel onmogelijk in de reguliere bioscoopproductie, waar veel meer restricties bestonden. Om maar een voorbeeld te noemen: het schrijven van een scenario was voorbestemd voor een scenarioschrijver met wie de regisseur eventueel kon samenwerken. Hier, in een kleine studio waar filmmaken soms echt ‘knutselen’ betekende, was in artistieke zin veel meer mogelijk, en dus ook het filmen van zogenaamde ‘grotesken.’⁵⁰⁶ Ook waren de tussentijdse beoordelingssessies in “Semafor” vrijwel uitsluitend op de artistieke, formele eigenschappen van films gericht. Iets wat binnen de speelfilmproductie, zoals uit hoofdstuk 3 bleek, niet mogelijk was. Tot het einde van de jaren zestig heeft Kondratiuk zich in deze inspirerende omgeving kunnen uitleven.

Deze ‘artistieke speeltuin’ veranderde onder politieke druk in 1968 in een filmstudio met een uitgesproken didactisch profiel. Het quotum voor experimenten werd toen tot 30% verlaagd, maar in de praktijk werd er nauwelijks nog toestemming gegeven voor de productie van dit soort – vanuit het propagandaoogpunt – onnozel werk. En zo kwam ook aan ‘het gouden tijdperk’ van de ‘grotesken’ een einde. Vanaf de jaren zeventig waren het niet langer de ‘grotesken’ maar de didactische, educatieve films en kinderfilms die het nieuwe handelsmerk van “Semafor” werden.⁵⁰⁷

4.3.2 Televisie: de polygoon van het groteske

Naast “Semafor” bood ook de televisie in de jaren zestig veel ruimte voor het experimenteren met film. In die tijd had dit nieuwe medium nog geen eigen studio’s, noch vakbekwame personeelskrachten en werkte daarom in samenwerking met andere filmproductieteams en studio’s.⁵⁰⁸ Het was daardoor ook een plek waar startende filmmakers beroepservaring op konden doen. Zo kwam ook Kondratiuk er terecht. Het was een waar artistiek laboratorium, waarin jonge filmmakers van alles konden leren en uitproberen en soms zelfs de gekste dingen uit konden halen. Zo ook Kondratiuk. In de eerste helft van de jaren zestig toen hij mocht rondsnoffen in de keuken van de televisie, was het begrip televisiefilm nog nauwelijks ingeburgerd en zelfs nog niet institutioneel bepaald.⁵⁰⁹ Veel experimenten werden in die eerste jaren van de televisie dus nog goedgekeurd. Een dergelijk experiment, tevens een volledig vergeten type film van Kondratiuk, wil ik hieronder uitlichten.

⁵⁰⁶ Zie hierover Bańkowski & Grabowski, *Semafor 1947-1997*, 16.

⁵⁰⁷ Ibid., 28.

⁵⁰⁸ Over de basis van deze *alliances* tussen film en televisie in Polen zie, Dorota Ostrowska & Małgorzata Radkiewicz, “Poland: Costume Dramas. Cine-Television Alliances in the Socialist and Post-Socialist Poland,” in *European Cinemas in the Television Age* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 107-110.

⁵⁰⁹ Op 10 september 1954 werd voor het eerst een film op de televisie uitgezonden. Sokorski, “Rok filmu w TV.” Maar de Poolse televisiefilmproductie begon pas rond het jaar 1965. Kuszewski, “Pięć lat filmu fabularnego w TV.”

Al in 1963 realiseerde Kondratiuk samen met Bogumił Kobiela, bekend uit “Bim-Bom,” voor de televisie een verborgen camera experiment: *KOBIELA NA PLAŻY* (*KOBIELA ON THE BEACH*). De acteur Kobiela - zeer bekend in Polen op dat moment, speelde zichzelf en daagde met zijn rare gedrag toevallige strandbezoekers uit tot onverwachte nonsense spelletjes of gesprekken. De bedoeling hiervan was om frappante interacties met toevallige passanten met een verborgen camera vast te leggen. Dit soort filmpraktijken was op dat moment nog niet bekend; ook de uitrusting die hiervoor nodig – zoals kleine microfoons of een zoomlens – was nog redelijk nieuw op de filmmarkt.⁵¹⁰ Het resultaat was schokkend voor de toenmalige televisiekijker. Het lijkt dat het kijkende publiek toen nog niet voorbereid was op het feit dat de camera ook gewone mensen op straat kon vastleggen en dat ook nog eens stiekem. Dat de gewone mens het subject kon zijn van een televisieprogramma viel niet in goede aarde. Kijkers reageerden verontwaardigd,⁵¹¹ zoals Kondratiuk in een interview uit 1971 vertelde. Toch bleef hij experimenteren, en niet alleen met de gewoontes en verwachtingen van de kijkers.

Verveeld door de nietszeggende saaie beelden van een klok of een landschap, die in afwachting van het volgende programma de zendtijd vulden, kwam Andrzej Kondratiuk op het idee van het maken van superkorte filmpjes waarmee hij deze inhoudsloze ruimte in de programmering kon opvullen. De vergelijking met Montaigne lijkt hier op zijn plaats. Net als hij wilde de jonge regisseur in die prille dagen van de televisie vooral de randjes om het hoofdprogramma heen met eigen ‘grotesken’ vullen. Op eigen initiatief stelde Kondratiuk dus een nieuw programmatype voor aan één van de leidinggevendenden. Het moesten korte propaganda-filmpjes worden, ‘sociaal geëngageerd’ en met een didactische inslag.⁵¹² Een dergelijk voorstel werd uiteraard toegejuicht door de toenmalige televisiebazen. Kondratiuk nam tientallen filmsketches op, wederom met Kobiela in de hoofdrol. Deze werden vervolgens kriskras door de programmering heen als *entr’actes*, pauzefilmpjes of tussenstukken uitgezonden. De meeste van deze filmpjes droegen een anti-alcohol boodschap uit, maar in feite waren het lollige sketches die de absurde gevolgen van het overmatige alcoholgebruik op een verrassende, groteske wijze illustreerden.⁵¹³ Het was een propaganda met terugwerkende kracht. Net als in de echte propaganda-films stond de hoofdthese vast, bijvoorbeeld de these dat alcoholgebruik schadelijk is, maar de uitwerking van de these was verrassend anders. Terwijl de conventies van toenmalige propaganda-films vooral de problemen die met de alcoholverslaving samengingen demoniseerden, deed Kondratiuk eigenlijk het tegenovergestelde. Zijn dronkaards, vertolkt door Kobiela, waren in eerste instantie vooral grappig. De onverwachte uitwerking van de these was het verrassings-element of de *clou* die aan de hand van een woordspeling of de omkering van de conventionele situatie naar voren kwam. In één van de afleveringen kleedt het dronkaard-typetje zich in om-

⁵¹⁰ Zie hierover Kondratiuks herinnering in Łuczak, *Wniebowzięci*, 93.

⁵¹¹ Mikołaj Wojciechowski, “Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?” *Ekran* 26, 1971.

⁵¹² Łuczak, *Wniebowzięci*, 67.

⁵¹³ Ibid.

gekeerde volgorde aan: eerst doet hij de jas aan, dan de trui, en dan pas het overhemd. Het hierop volgende commentaar wees de kijker op het uiterst banale feit dat het ‘zo niet moet.’ De vanzelfsprekende, didactische, propagandaboodschap werd op die manier eigenlijk ook wel belachelijk gemaakt. Helaas is weinig informatie over deze producties bewaard gebleven. De filmvorm was vluchtig en had geen lang bestaan, net als de receptie ervan. Slechts één recensent refereerde aan ‘deze cyclus van absurd-groteske microfilms.’⁵¹⁴ Het is dus een volledig vergeten deel van Kondratiuks werk.

In termen van de filmvorm was dit ongetwijfeld vernieuwende televisie, net zo efemeer en ongecontroleerd als het medium zelf. De filmpjes werden nooit standaard in het programma-overzicht opgenomen, om het verrassingselement voor de kijkers te handhaven. ‘Wij verschijnen slechts onverwachts’ luidde de titel die de filmpjes begeleidde. In het introfilmpje zagen kijkers *fast-motion* beelden van Kobiela die een ballon opblies totdat die kapot barstte. Ik kan het niet laten om het geheim dat Kondratiuk hierover onlangs aan een interviewer toevertrouwde hier te vermelden. Het was immers geen ballon die kapot werd geblazen, maar iets anders. De filmers hadden namelijk een andere *prop* gevonden, die zij kennelijk toepasselijker vonden voor deze propaganda-films: het was een condoom.⁵¹⁵ De propaganda als genre werd hiermee stiekem volledig belachelijk gemaakt. In hoofdstuk 1 refereerde ik al aan de opvatting die tegenwoordig breed gedeeld wordt door de Kondratiukkeners, dat zijn ‘privé-films’ uit de jaren tachtig en negentig, het socialistische filmindustriemodel opbliezen. Na het voorafgaande moet dit oordeel worden bijgesteld. Kondratiuk begon dus al veel eerder met dat proces van opblazen en zijn tot nu toe vergeten marginale werken, zoals de televisiefilms, hadden daar een groot aandeel in.

Bij deze wil ik ook even stilstaan bij Kondratiuks opvattingen over de televisie en de televisiefilm. Hij had een bijzondere houding ten opzichte van dit nieuwe medium. Sinds de begindagen van de televisie was hij erin werkzaam en hij was dan ook één van de pioniers op het gebied van televisiefilms en -series. Snel zag hij de vernieuwingsmogelijkheden voor film via, en dankzij, de televisie. Kondratiuk waardeerde de heterogeniteit van de programmering waarvan de televisiefilm ‘slechts één onderdeel was.’⁵¹⁶ Kenmerkend voor die heterogene structuur vond hij de diversiteit aan vaak onsamenhangende vormen en genres die bij elkaar, soms per toeval, soms met voorbedachte rade, onder die ene noemer televisie werden samengebracht. De televisie bestond uit grafische, visuele, en fonische elementen; tussentitels, berichten, introducties, presentatoren, muziekfragmenten, foto’s, klokbeelden en allerlei genres die ‘zich zelfs niet lieten classificeren.’⁵¹⁷ Bovendien was de televisie volgens hem juist daarom bij uitstek een plek

⁵¹⁴ Józef Waczków, “Dziura w ziemi,” *Radar* 5, 1971.

⁵¹⁵ Łuczak, *Wniebowzięci*, 67.

⁵¹⁶ Wojciechowski, “Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?”

⁵¹⁷ *Ibid.*

waar het groteske thuishoorde. In een interview noemde hij het ‘een potentieel polygoon’⁵¹⁸ voor onder meer het groteske. De potentie om dit medium uit te proberen benutte hij ten volste.

4.3.3 Het productieteam “Syrena”

Halverwege de jaren zestig sloot Kondratiuk zich aan bij één van de zeven officiële productie-teams. In deze kunstenaarscollectieven werden hoofdzakelijk speelfilmproducties gemaakt.⁵¹⁹ Kondratiuk kwam bij “Syrena” terecht. Ook dit was waarschijnlijk geen toevallige keuze. Stanisław Wohl, de artistiek directeur van dit productieteam, was een voormalig docent van Kondratiuk en destijds tevens decaan van de cinematografieafdeling. Onder zijn leiding kon Kondratiuk zich in de loop van de tweede helft van de jaren zestig voorbereiden op zijn bioscoopdebuut, maar eerst maakte Kondratiuk bij “Syrena” zijn eerste twee middellange⁵²⁰ televisiefilms.

In 1964 werd *MONOLOG TRĘBACZA* (THE MONOLOGUE OF THE TRUMPETER) gerealiseerd. Deze ‘grappige groteske,’ zoals die film in het programmadossier werd bestempeld, werd uitgezonden op 8 augustus 1965.⁵²¹ Het was een verhaal over een in het grijs geklede burger, een Gogoleske of Kafkaïaanse ambtenaar, toepasselijk, net als het hoofdpersonage van Kafka’s *Der Process*, K genaamd.⁵²² De kijker ziet K door de straten van Warschau slenteren, omringd door burgers die een opvallende gelijkenis met hem vertonen, gekleed in dezelfde grijze jas, dezelfde sjaal, en met een soortgelijke attaché koffer.⁵²³ Het is nu aan de hoofdpersoon om in deze eenheidsworst een manier te vinden om zich als individu uit te drukken. Hoewel niet zonder tegenslagen slaagt hij erin een speelgoedtrompet aan te schaffen – een middel om zijn eigen individuele bestaan al toeterend aan de rest van de wereld te verkondigen. Opmerkelijk is dat alle sporen van de monoloog die de titel suggereert, uitgewist lijken te zijn. Deze film bevat nauwelijks gesproken woord. Alle monologische overpeinzingen van de hoofdpersoon over de noodlottige marginale en onzichtbare positie van ‘het individu in de massa,’ nog wel aanwezig in het scenario, zijn kennelijk in de productiefase uit de film gehaald en het werd daardoor, mogelijk vanwege de censuur, een vrijwel woordloze monoloog.⁵²⁴

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Over autonomisering van de productie zie eerder hoofdstuk 3, § 3.2.2 “De Poolse School en de geboorte van de auteursfilm in Polen.”

⁵²⁰ Elke film die tussen 22 en 55 minuten duurde werd als een middellange productie geclassificeerd.

⁵²¹ Archief ODiZP: “Karta Programowa. MONOLOG TRĘBACZA” [“Tv-teleprompter. THE MONOLOGUE OF THE TRUMPETER], uitzenddatum 8.8.1965.

⁵²² Archief FN, signatuur S9321: Andrzej Kondratiuk, “MONOLOG TRĘBACZA - scenariusz,” [“THE MONOLOGUE OF THE TRUMPETER - scenario”], 1964.

⁵²³ Deze intentie is ook in het scenario geëxpliciteerd. Zo wordt dit personage ook geïnterpreteerd door Nowakowski. Zie Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 19.

⁵²⁴ Deze woordspeling wordt ook expliciet in het scenario genoemd. Zie Archief FN, signatuur S9321: Andrzej Kondratiuk, “MONOLOG TRĘBACZA - scenariusz.”

In 1965 realiseerde Kondratiuk zijn tweede middellange film *CHCIAŁBYM SIĘ OGOLIĆ* (I NEED A SHAVE). De televisiepremière vond op een zomerse zondagavond (7 augustus 1966) plaats.⁵²⁵ Het verhaal over de *unheimliche* kapsalon in een provinciaal stadje en de kapper die zijn klant onverwachts en op brute wijze ombrengt, werd door Kondratiuk en later ook door de kritiek als ‘macabereske bestempeld’.⁵²⁶ Het was met andere woorden een macabere, griezelige vorm van het groteske. Het trok ook veel aandacht. In 1967 kreeg deze film een nominatie voor de beste televisieproductie op het Korte Film Festival in Kraków.⁵²⁷ Hij werd ook in datzelfde jaar tijdens de Oberhausen Kurzfilmtage met een speciale onderscheiding van de Volksuniversiteiten bekroond.⁵²⁸ Deze informatie werd ook met trots in de Poolse filmpers vermeld⁵²⁹ en was mede bepalend voor de positie van de jonge filmer op dat moment.

4.3.4 Een belangrijke positie in de marge (1962-1967)

De onderscheiding voor *PICTURES FROM THE JOURNEY* was zeker niet onbelangrijk voor de positie van de laatstejaarsstudent en beginnend filmmaker Kondratiuk. Zonder goede beoordeling was het immers veel lastiger om na de filmacademie als assistent door te stromen naar de officiële filmproductiekanalen, laat staan als een ongediplomeerd zelfstandig regisseur. In dit geval was Kondratiuks goede reputatie blijkbaar belangrijker dan zelfs de gevestigde voorwaarden. Wel is het zo dat Kondratiuk in de marginale sectoren van de filmproductie werkte, en dus in de sectoren die veel minder aan de staatscontrole werden onderworpen. Het valt hier ook op dat binnen deze marginale - en dus minder gecontroleerde sector van de film - het veranderingsklimaat van de ‘dooi’ tot diep in de jaren zestig voortduurde. Op hetzelfde moment kampte de speelfilmsector met een grote politieke druk.⁵³⁰ Zoals hiervoor aangestipt was er binnen de marginale sector ook wel eens sprake van censuur en werden er wel degelijk beperkingen opgelegd. Naarmate het jaar 1968 naderde werd de situatie sowieso ook voor deze marginale werkgebieden binnen de veranderende politieke situatie veel moeilijker. Tot dat moment werkte Kondratiuk toch wel redelijk zelfstandig, wat men ook uit de *credits* van zijn films kan afleiden. Hij was net als een echte ‘auteur’ graag verantwoordelijk voor, in ieder geval, het filmscenario en de regie; soms greep hij ook zelf naar de camera.

In de periode van 1961 tot 1967 was Kondratiuk betrokken bij de realisering van een stuk of elf verschillende projecten (animatiefilms, korte experimentele films, middellange televisiefilms, televisieseries, geënceneerde documentaires enzovoort). De aandacht voor Kondratiuks

⁵²⁵ Archief ODiZP: “Karta Programowa. *CHCIAŁBYM SIĘ OGOLIĆ* “ [“Tv-teleprompter. I NEED A SHAVE], uitzenddatum 7.8.1966.

⁵²⁶ Archief FN, signatuur S9653: Andrzej Kondratiuk, “*CHCIAŁBYM SIĘ OGOLIĆ* - scenariusz,” [“I NEED A SHAVE- scenario”], 1965.

⁵²⁷ Mieczysław Walasek, “Lajkoniki i film tv,” *Radio i Telewizja* 27, 1967.

⁵²⁸ Zie Hilmar Hoffmann & Will Wehling, *Weg zum Nachbarn. Bericht 1967* (Oberhausen: K.M. Laufen, 1967).

⁵²⁹ Zie Jerzy Giżycki, “Nagrody dla polskich filmów telewizyjnych,” *Kino* 5, 1968.

⁵³⁰ Zie hoofdstuk 5.

korte producties was niet groot. Het waren duidelijk marginale werken. Toch nam de aandacht ervoor wel steeds meer toe. Voor de (bioscoop)kortfilms, en allerlei televisievormen gold dat ze buiten het brandpunt van de aandacht van critici vielen. Ze genoten weliswaar meer aandacht dan de academiefilms; ze verschenen in de bioscoop als voorprogramma, en werden op filmfestivals bewonderd. Niettemin behoorden de kortfilms ook tot de marginale filmvormen binnen de socialistische filmindustrie.

In de jaren zestig begon een deel van de kritiek zich steeds meer te oriënteren op Kondratiuks oeuvre en de koers die hij koos. Zijn samenwerking met Polański bleek een belangrijk referentiepunt in de receptie van zijn kortfilms. Ook in de internationale receptie werd hun samenwerking sterk benadrukt. Dat impliceerde dat Kondratiuk wel in een bepaalde hoek werd gedrukt: die van de ‘grotesken.’ Kijkt men naar de artikelen tussen 1960 en 1967 waarin aan Kondratiuks films gerefereerd werd dan ziet men ook goed dat de waardering voor de maker van deze marginale ‘grotesken’ in acht jaar tijd gegroeid was. Ik wil dit graag aan de hand van twee teksten illustreren. Het gaat om twee artikelen van Jerzy Giżycki, destijds één van de redacteurs van *Film*, met een sterke oriëntatie op de kortfilm. De artikelen werden respectievelijk in 1962 en 1967 in *Film* gepubliceerd.⁵³¹

In 1962 schreef Giżycki terloops over een film van Kondratiuk.⁵³² In het overzichtsartikel waarin hij het nieuwe op ‘grotesken’ georiënteerde profiel van “Semafor” prees, wees hij tevens naar een aantal net geproduceerde films waaronder Kondratiuks eerste “Semafor”-film, *NAD WIELKĄ WODĄ* (AT THE BIG WATER, 1962). ‘Geïnspireerd door [Polański’s] *TWO MEN AND A WARDROBE* ontstond de filosofische groteske van Andrzej Kondratiuk over de geniepigheid der dode dingen,’ luidde Giżycki’s beknopte opsomming van Kondratiuks film. Opmerkelijk is al de zinsbouw, waaruit de positie van Kondratiuk duidelijk af te lezen valt: een positie van meeloper, een epigoon. De nadruk ligt duidelijk op de verwantschap van deze film met het werk van Polański. De tekst bevestigt overigens wat ook in de reactie van Osiecka al gearticuleerd werd: Polański’s *TWO MEN AND A WARDROBE* was een emblematische ‘filosofische groteske,’ een genre aanduiding die onlosmakelijk met Polański verbonden zou worden. Kondratiuk was volgens Giżycki overduidelijk tot één van de vele epigonen van de door Polański uitgestippelde weg. Een veel prominentere plek in deze beschouwing uit 1962 kreeg overigens de film *MAMMALS*. De criticus was echter niet op de hoogte van Kondratiuks aandeel in het project en liet zijn naam in deze context dan ook ongenoemd. Ook in andere besprekingen van *MAMMALS* uit datzelfde jaar kwam de naam van Kondratiuk niet voor.⁵³³

Vijf jaar later, in 1967, verscheen een ander artikel van Jerzy Giżycki.⁵³⁴ Dit spitste zich volledig toe op het ‘interessante’ genre van de ‘filmische groteske’ en was tevens de eerste po-

⁵³¹ Zie Giżycki, “Semafor w górę.” ———, “Komiczne małe formy.”

⁵³² Zie Giżycki, “Semafor w górę.”

⁵³³ Aleksander Jackiewicz, “Kwadrań filozofii,” *Film* 20, 1962. Tadeusz Kowalski, “Ssaki na sankach,” *Film* 20, 1962.

⁵³⁴ Giżycki, “Komiczne małe formy.”

ging tot een synthese van de tienjarige traditie van de groteske korte film in Polen. Wederom was de naam van Polański prominent aanwezig. Hij was het onbetwiste boegbeeld van deze traditie. Tegelijkertijd werd Andrzej Kondratiuk als een belangrijke tweede pionier neergezet. In tegenstelling tot in het jaar 1962 ontpopte Giżycki zich nu plotseling als een kenner van Kondratiuks ‘niet eens zo bescheiden oeuvre.’ Ook wist hij nu dat Kondratiuk samen met Polański *MAMMALS* maakte, wat hij nadrukkelijk onderstreepte.

De receptiedocumenten uit deze periode zijn schaars, maar men kan voldoende zicht krijgen op de groeiende bekendheid van de jonge filmmaker door een deel van het werk en de carrièregang van Kondratiuk aan de hand van filmkritieken en enkele documenten en interviews te reconstrueren. Hieruit is de wijziging van Kondratiuks positie, kort voor zijn speelfilmdebuut, goed zichtbaar. Rond 1967 begon hij door te breken en werd hij als één van de opvallendste regisseurs van ‘grotesken’ gezien. Wel werd zijn werk nog steeds sterk in het verlengde van dat van Polański gereciperd, en niet alleen in eigen land maar ook over de grens. Zo werd hij bijvoorbeeld in de catalogus van het Oberhausen festival in 1967 in één adem met Polański genoemd en de Duitse filmkenners kondigden Kondratiuks ‘unheimliche’ film *I NEED A SHAVE* aan als een film ‘wie Polańskis Moralparabeln.’⁵³⁵ De analogie met Polański’s werk bleef telkens benadrukt, hoewel op een gegeven moment Kondratiuk ook steeds vaker werd gezien als een zelfstandige filmmaker met een eigen stem.

Aan de spreekwoordelijke vooravond van zijn debuut stond Kondratiuk bekend als een talentvolle filmmaker, gespecialiseerd in ‘grotesken.’ Een deel van de filmers leek te wachten op de echte proeve van bekwaamheid: een lange speelfilm, en bij voorkeur een groteske speelfilm, zoals Giżycki suggereerde.⁵³⁶ In zekere zin was dat een belangrijke aanzet tot de canonisering van Kondratiuks werk in de groteske traditie. Hoewel zijn ‘grotesken’ gewaardeerd werden, rest de vraag: wat betekende zijn positie nu eenmaal? Het ging immers om een positie in de marge van de gevestigde traditie. Ik zal dit probleem uitdiepen door naar de ontvangst van *MAMMALS* te kijken – de meest bekende en bekroonde Poolse ‘filmgroteske’ uit de jaren zestig.

4.4 Wederom een discutabel succes: *MAMMALS* (1962)

In het vorige hoofdstuk heb ik een eerste poging ondernomen om de ‘grotesken’ en de generatie van Polański en Kondratiuk op de Poolse filmkaart te zetten en binnen de context van het toenmalige filmklimaat te plaatsen. De groteske academiefilms werden marginaal gereciperd; ze werden slechts als oefenwerk gezien binnen de socialistische film, als ‘experimenten’ in de marge. Hoe dan ook kan men wel van een relatief grote impact van deze nieuwe filmvorm spreken: als marginale vormen wisten deze films immers best veel aandacht te trekken. Toch stelden sommige beschouwers, zoals Osiecka, nog een andere kwestie aan de orde. Gezien de ontoereikende ‘intellectuele inhoud’ maakten deze films volgens haar sowieso weinig kans om

⁵³⁵ Holloway & Holloway, *O is Oberhausen*, 267.

⁵³⁶ Giżycki, “Komiczne male formy.”

met de op dat moment bejubelde *Poolse School*-films te kunnen concurreren. Het lijkt mij daarom interessant om te kijken hoe het op de artistieke film georiënteerde deel van de kritiek op dit nieuwe type film reageerde. Wat voor reacties riepen deze films op en hoe werden deze door het toenmalige filmveld gerecipieerd? In 1962, zoals Giżycki aanduidde, maakten deze films, net als kort na 1956, een duidelijke opmars en deze keer niet buiten, maar binnen de filmwereld. Ze kregen in ieder geval een vaste plek binnen bepaalde filmstudio's, zoals de hiervoor genoemde "Semafor," of op de televisie waar in de loop van de jaren zestig veel ruimte voor de korte filmproducties was.⁵³⁷

Dit probleem wil ik aan de hand van de door Roman Polański geregisseerde film, *MAMMALS*, aan het licht brengen. Dit was de meest succesvolle 'groteske' uit deze periode en een film waaraan Kondratiuk een opvallende bijdrage leverde.

In institutioneel opzicht markeert *MAMMALS* de overgangperiode in Kondratiuks carrière tussen filmacademie en "Semafor," toch werd de film al wel onder het vaandel van "Semafor" uitgebracht. Desondanks werd *MAMMALS* vooral bekend als een typische kortfilm van Roman Polański.⁵³⁸ In de productie speelde Andrzej Kondratiuk een bepalende rol, en omdat dit vaak onderbelicht is gebleven, wil ik de ontstaansgeschiedenis van deze film kort toelichten. Ook hier tekenen zich interessante contouren af van Kondratiuks (groteske) poëtica die ik zal nader verkennen.

4.4.1 Productie: privé, dus illegaal

Eerst wil ik de productiefase beschrijven want – zoals de titel van deze paragraaf al aangeeft – ging het in dit geval om een illegale onderneming. Tegen de achtergrond van de productiesituatie die ik in het vorige hoofdstuk heb gepresenteerd, was de totstandkoming van *MAMMALS* een uniek verschijnsel. Polański en Kondratiuk besloten om de film buiten het centrale productiesysteem om te realiseren, mede omdat het project al een keer afgewezen was.⁵³⁹ Er deed zich echter een kans voor om het als een semi-academisch project en als een semi-illegaal werk te voltooien. Dankzij een briefje van de filmacademiedecaan, Stanisław Wohl, konden zij de nodige meters filmstrook bestellen voor zogenaamde 'extra schooloefeningen.' Ook mochten zij de camera van de academie lenen.⁵⁴⁰

Het meest unieke aan dit project was echter de particuliere financiering. Een goede vriend van beide studenten, de zoon van een particuliere ondernemer (en dus in marxistisch opzicht klassenvijand nummer één), Wojciech Frykowski, nam de rol van producent op zich. Ook de al eerder genoemde Andrzej Kostenko hielp mee met de financiën. De contracten werden op papierenervetjes geschreven, de salarissen werden veel hoger begroot dan de staatsregels voor-

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Zie Polański, *Roman*, 137.

⁵³⁹ Zie Łuczak, *Wniebowzięci*, 28.

⁵⁴⁰ Zie Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 136. Łuczak, *Wniebowzięci*, 28. Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 120.

schreven.⁵⁴¹ Het lijkt erop dat deze studenten lol hadden in het feit dat zij zo gemakkelijk de staatsregels wisten te omzeilen en een lange neus konden maken naar de hele productiemachine. Een dergelijke privé-productie druiste natuurlijk volkomen in tegen het socialistische filmmodel. De sporen van deze wandaad moesten daarom later wel onder het tapijt worden geveegd. Toen de productie voltooid was mocht de naam van de hoofdgeldschietster bijvoorbeeld niet in de aftiteling worden opgenomen.⁵⁴² De post-productie kwam voor de rekening van de staatsfilmstudio. “Semafor” werd ten slotte als enige producent vermeld. Frykowski, die in de film ook een bijrol had als de sleedief, werd in de aftiteling ‘vergeten.’

Mede dankzij deze schaamteloze ontkenning van particuliere bijdragen werd het feit dat dit de eerste naoorlogse Poolse privé-filmproductie was aan het zicht onttrokken. Na ongeveer veertig jaar verdoezeld te zijn geweest, werd dit detail pas recentelijk door de Kondratiuk-kritiek aan het licht gebracht.⁵⁴³ Ook werd deze film in de Polański-studie herontdekt, net als de andere korte films van deze inmiddels zeer bekende regisseur.⁵⁴⁴ Er wordt echter weinig over de bijzondere formele kant van MAMMALS geschreven en blijft zoals gezegd de bijdrage van Kondratiuk meestal sterk onderbelicht. Dit in ogenschouw nemend en gezien het feit dat Kondratiuks werk in de jaren zestig in het verlengde van Polański's korte films, en in het bijzonder in het verlengde van MAMMALS, werd gerecipieerd, is het de moeite waard om bij de poëtica van en de reacties op deze korte film wat langer stil te blijven staan.

4.4.2 Verkenning van de poëtica: de verstoring van beeld- en taalconventies

Omstreeks 1961 werkten Polański en Kondratiuk voor het eerst aan het scenario van MAMMALS.⁵⁴⁵ Geïnspireerd door een schilderij van de Poolse groteske schilder, Witold Wojtkiewicz,⁵⁴⁶ droeg Kondratiuk de kern van het verhaal aan: twee mannen en een slee en het con-

⁵⁴¹ Zie hierover Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 137.

⁵⁴² Kostenko werd slechts als cameraman genoemd. Zie ook eerder noot 268.

⁵⁴³ Marek Hendrykowski was de eerste die dit feit in de context van de herwaardering van Kondratiuks ‘privé-films,’ in 1996, aan het licht bracht. Zie Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny.” Polański heeft over de uniciteit van deze productie echter in zijn autobiografie als eerste bericht. Zie Polański, *Roman*.

⁵⁴⁴ Zie bijvoorbeeld Grażyna Stachówna, “Krótkie filmy Romana Polańskiego (1955-1963), czyli wstęp do twórczości,” *Filmoznawstwo-Film-Telewizja. studia Filmoznawcze*, no. 12 (1992).

⁵⁴⁵ Over deze ontstaansgeschiedenis van MAMMALS vertelde Polański in zijn autobiografie. Volgens hem werkten de filmers in Rome aan het scenario. Polański, *Roman*, 145. Volgens Kondratiuk was het in Parijs, zie het interview uit 1987 in Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 137. In ieder geval ontstond het project tijdens de reis die Kondratiuk naar West-Europa maakte om zijn vriend Polański op te zoeken. Vergelijk ook Łuczak, *Wniebowzięci*, 24.

⁵⁴⁶ Met zijn werk maakte Kondratiuk kennis in 1954 toen hij in het Museum van de Moderne Kunst te Łódź werkte. Over de plaats in de Poolse groteske traditie zie: Wiesław Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965). Tomasz Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* (Kraków - Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984), 40-51. Het schilderij dat nu een bron van inspiratie vormde was *Za murem* [Achter de muur] (1906).

flict dat zo'n situatie kan uitlokken – de positiestrijd.⁵⁴⁷ De film draaide feitelijk om wie er op de slee mocht zitten en wie moest trekken.

Naast zijn medewerking aan het scenario verzorgde Kondratiuk ook de opnames en de beeldbewerking.⁵⁴⁸ Hierover kan, in verband met de ontwikkeling van zijn poëtica, het een en ander opgemerkt worden. De beeldbewerking zoals uitgevoerd door Kondratiuk was uitzonderlijk en wekte veel weerstand op bij de beoordelaars. Het materiaal werd, volgens de technische beoordelingscommissie⁵⁴⁹ 'niet correct ontwikkeld.' Volgens Kondratiuk was het wél correct, want de 'overbelichting' was juist opzettelijk. Naar zijn zeggen moest dit effect enerzijds het contrast versterken tussen een enorm overbelichte achtergrond en de twee kleine personages op de voorgrond en anderzijds moest het een effect van het tintelen en flikkeren van beeld bewerkstelligen, hetgeen op de stille film leek.⁵⁵⁰ Hierbij moet ik nog toevoegen dat de achtergrond van de *setting* een overbelichting tot op zekere hoogte overbodig maakte. De filmactie is gesitueerd in de sneeuw en door gebruik van *low-angle framing* dat het effect van een hoge horizon veroorzaakt, speelde alles zich tegen een volkomen witte achtergrond af. De twee personages lijken zich tegen een tweedimensionaal vlak af te tekenen, zoals een filmdoek, of een sneeuwlandschap dat begin noch einde kent. Het doet mij direct denken aan een Siberisch sneeuwlandschap, al heeft Kondratiuk het zelf 'beckettachtig wit'⁵⁵¹ genoemd. Tegelijkertijd lijkt het helemaal niet uitgesloten dat Kondratiuk inspiratie putte uit eigen herinneringen en dat de besneeuwde toendra's rondom Archangelsk waar hij een tijdlang verbleef een bron van inspiratie waren voor het sneeuwlandschap van de film. Wellicht zelfs meer dan de lectuur van Beckett. Een ander merkwaardig detail lijkt dit te bevestigen. Een van de personages waarvoor Kondratiuk zelf het kostuum ontwierp, verschijnt op het scherm in een kapotte legerwinterjas (*waciak*),⁵⁵² 'de jas waarin mijn vader uit Rusland terugkeerde' zoals hij jaren later in een aantal interviews liet weten.⁵⁵³ Dit soort subtiele autobiografische verwijzingen in Kondratiuks werk zijn lange tijd door de kritiek over het hoofd gezien.⁵⁵⁴ Dit is niet opmerkelijk want Kondratiuks

⁵⁴⁷ Over het idee voor de film zie Kondratiuks' herinnering opgenomen in Łuczak, *Wniebowzięci*, 28.

⁵⁴⁸ Op de aftiteling wordt Kostenko als cameraman genoemd, maar in zijn biografie heeft Polański het over Kostenko als assistent van de cameraman en over Kondratiuk als cameraman. Kondratiuks naam is bovendien verkeerd gespeld, als Kondratiuk. Polański, *Roman*, 137. Ook Nowakowski verwijst naar Kondratiuk als cameraman. Zie Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 12.

⁵⁴⁹ Over deze commissie zie eerder hoofdstuk 3, § 3.1.3 "De staat als toezichhouder: beoordelingspraktijken en censuur."

⁵⁵⁰ Zie Łuczak, *Wniebowzięci*, 29.

⁵⁵¹ Zie *Ibid.*, 28.

⁵⁵² Het gaat om een typisch Russische bodywarmer, bekend als een *telogreika* of *fufajka*, een warme jas met vilt gevoerd. In het Pools *waciak*. Dit kledingstuk zou in veel films van Kondratiuk centraal komen te staan, maar daar kom ik in hoofdstuk 5 en 6 nog op terug.

⁵⁵³ Hierover vertelde Kondratiuk in Łuczak, *Wniebowzięci*, 28 en Krubski, Miller e. a., *Filmówka*, 138.

⁵⁵⁴ In het licht van de latere receptie, waarin de kritiek naar meer biografische verwijzingen verlangde en juist geïrriteerd raakte door Kondratiuks nonchalante en onserieuze toonzetting waarmee hij met zijn eigen verleden omging, is dit een interessant detail. Op dit aspect zal ik in hoofdstuk 6 terugkomen.

verleden werd vanwege de politieke censuur in de pers nooit te berde gebracht, tot 1989 bleef het, zo te zeggen, gedwongen onderbelicht.⁵⁵⁵

Iets dubbelzinnigs schuilde ook in de verhaallijn. Naast de twee hoofdpersonen die voortdurend vochten om een zitplaats op de slee, verscheen in de film plotseling een derde persoon. Terwijl de andere twee met elkaar vochten, ging deze vreemdeling er ongezien met de slee van door. Het verhaal mondde dus als het ware uit in een moderne versie van het oude gezegde: *wanneer twee [...] vechten om – in dit geval – een slee, loopt de derde ermee heen.*⁵⁵⁶

Opnieuw kan men Kondratiuk hier (wellicht samen met Polański) zien spelen met conventionele uitdrukkingen of spreekwoorden en dit aspect is niet irrelevant voor de beschouwing van de groteske werking van Kondratiuks films. Tsur brengt deze kunstgreep ook wel in verband met de eerder in hoofdstuk 2 besproken regressieve vormen van denken en waarnemen, want de confrontatie met een woordspeling of een metafoor die plotseling in de letterlijke zin wordt voorgesteld, kan in feite worden opgevat als een confrontatie met een ‘infantiele’ wijze van verbanden leggen.

Het concreet maken van spreekwoorden en gezegden is een kunstgreep die vaak in de groteske kunst wordt aangetroffen.⁵⁵⁷ Bekende voorbeelden ervan zijn bijvoorbeeld schilderijen van Pieter Bruegel de Oude, waaronder *Nederlandse Spreekwoorden* (1559). Het visuele medium is overigens bij uitstek geschikt om een abstract, conceptueel geworden begrip of uitdrukking opnieuw te herleiden tot zijn oorspronkelijke letterlijke betekenis. Ook Sergej Eisenstein paste dit procédé uitvoerig in zijn werk toe, zoals Yuri Tsivian in zijn beschouwing van Eisenstein meerdere malen heeft laten zien.⁵⁵⁸ Het lijkt niet uitgesloten dat juist de kennis van Eisensteins werkwijze Kondratiuk op het spoor van deze poëtische kunstgreep heeft gezet.

Dit procédé van het letterlijk nemen van het bekende spreekwoord in MAMMALS viel ook sommige critici op, maar werd ook met een zekere scepsis te zijn ontvangen. Om dit te illustreren maak ik een sprong in de tijd en kijk ik kort naar een analyse van MAMMALS zoals die door de kenner van Polański's werk, Ewa Mazierska, in 2007 in haar monografie over Polański uiteengezet werd. Deze filmkundige herkende in MAMMALS onmiddellijk een illustratie van het Poolse spreekwoord ‘wanneer twee vechten, profiteert de derde.’ Ze plaatste het echter binnen

⁵⁵⁵ Op de problemen met de censuur waar het Kondratiuks eigen goelag-verleden betreft, kom ik nog in hoofdstuk 5 terug bij het bespreken van het debuut.

⁵⁵⁶ Ik Nederland kent men het spreekwoord, *Wanneer twee honden vechten om een been, loopt de derde ermee heen*. In het Pools is dit spreekwoord minder concreet dan in het Nederlands. Wanneer men dan ook *honden* en *been* eruit weglaat, dan blijft er een kern over die men in Polen vertaald als ‘wanneer twee vechten, profiteert de derde.’ Dat bood de makers ruimte om een eigen voorstelling van dit basisgegeven te maken.

⁵⁵⁷ Zie hierover Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 23-24, 370-371. Tsur & Benari, *On the Shore of Nothingness*, 280-281.

⁵⁵⁸ Zie onder meer Tsivian, *Ivan the Terrible*. Yuri Tsivian, “The Gesture of Revolution or Misquoting as Device,” in *Ostrannenie* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 31-32. ———, “Eisenstein and Russian Symbolist Culture. An Unknown Script of *October*,” in *Eisenstein Rediscovered* (London etc.: Routledge, 1993), 75-104.

een opvoedkundig kader: ‘It is often cited by parents to their children as a way of encouraging them to play peacefully with each other.’⁵⁵⁹ Nog opvallender dan dit strikte verband dat zij legde tussen het spreekwoord en de kindercultuur, was de positionering van deze observatie in haar monografie: het stond ergens achteraan in het boek, in één van de eindnoten. In de hoofdtekst lag de nadruk op existentiële thema’s: ‘the conflict of strangers,’ ‘serious consequences,’ ‘the eternal conflict,’ ‘sophisticated methods’ en natuurlijk de ‘human condition.’⁵⁶⁰ Het vreedzame en het speelse, en wellicht ook het infantiele van de spreekwoordelijk zinspelende achtte zij kennelijk ongepast in haar interpretatie en dus reduceerde zij het tot een onbeduidend en niet-bindend signaal in de ‘eindnoot.’ In haar reactie op wat zij blijkbaar als kinderlijk of infantiel ervoer, was Mazierska, net als Osiecka, afstandelijk en onzeker. Beide critici wilden heel graag dit soort films binnen een meer intellectueel, parabel-achtig kader plaatsen en daar druiste een ‘infantiele charme’ kennelijk tegenin. Met andere woorden: de regressieve denkwijze werd door deze critici als problematisch en ongepast ervaren; het botste met de ‘volwassen’ behoefte aan een serieuze, hogere betekenis.

4.4.3 Tegengestelde reacties: ‘pseudokunst’ of ‘visuele openbaring’?⁵⁶¹

Dat deze ‘groteske,’ zoals MAMMALS meteen werd gelabeld, op tegenstrijdige reacties zou stuiten, was snel duidelijk. MAMMALS haalde maar net de keuring van de beoordelingscommissie. Naast het feit dat men de ‘incorrecte beeldbewerking’ bekritiseerde, werd deze film door de meeste commissieleden, afgezien van één lid, zelfs tot ‘onzin’ bestempeld. Deze enkele persoon vond het juist een ‘briljante film,’⁵⁶² en blijkbaar was dit voldoende om MAMMALS goed te keuren.⁵⁶³

Wat de beoordelaars, afgezien van die ene persoon, misschien niet hadden zien aankomen, was hoe succesvol de film uiteindelijk zou worden. MAMMALS werd in de jaren 1962 – 1963 op meerdere internationale filmfestivals vertoond en ontving hoofdprijzen in Tours, Oberhausen en Kraków.⁵⁶⁴ De belangstelling voor de korte experimentele film uit Midden- en Oost-Europa was binnen dit festivalcircuit in de jaren zestig overigens heel groot.⁵⁶⁵ En ook het vorige succes van Polański’s *TWO MEN AND A WARDROBE* stimuleerde natuurlijk de interesse voor zijn andere kortfilms.

⁵⁵⁹ Mazierska, *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, 213n211.

⁵⁶⁰ Ibid., 29-30.

⁵⁶¹ Zie respectievelijk Jackiewicz, “Kwadrans filozofii.” Kowalski, “Ssaki na sankach.”

⁵⁶² Krubski, Miller e. a., *Filmówka*.

⁵⁶³ Zie hierover Łuczak, *Wniebowzięci*, 28. Helaas zijn de beoordelingsdocumenten niet meer terug te vinden. De documentatie werd slechts vijf jaar binnen “Semafor” bewaard. Dit betreurde in de jaren zeventig de onderzoeker van de animatiefilm, Andrzej Kossakowski, *Polski film animowany: 1945-1974* (Wrocław etc.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977), 38-41.

⁵⁶⁴ Zie *Filmpolski.pl*. Internetowa Baza Filmu Polskiego,” geraadpleegd op. 21.5.2010.

⁵⁶⁵ Zie hierover Holloway & Holloway, *O is Oberhausen*, 105-144.

Als men de erkenning die deze film op diverse festivals kreeg achterwege laat, dan zijn vooral de verwarde en tegenstrijdige reacties op MAMMALS in de Poolse filmpers interessant om nader te analyseren. In de titel van deze subparagraaf refereer ik aan twee tegenstrijdige oordelen die ook nog in hetzelfde nummer van *Film* in mei 1962 naar aanleiding van MAMMALS verschenen. Op beide teksten wil ik hier kort ingaan, want ze lijken mij exemplarisch voor de reacties die de film van Polański en Kondratiuk opriep.

In zijn wekelijkse feuilleton⁵⁶⁶ schreef Aleksander Jackiewicz, één van de critici die de romantische auteursfilm promootte, dat hij door anderen werd aangemoedigd om MAMMALS te bekijken. Helaas deelde hij hun enthousiasme voor deze film niet. Dat wat anderen hem aanprezen als ‘filosofische verhalen,’ bleek ‘pseudokunst met pseudoinhoud’ over ‘twee groteske mannen met een slee,’ aldus Jackiewicz. Hij zag het dus als een herhaling van TWO MEN AND A WARDROBE. Niets nieuws, een redundantie zonder ‘eigen signatuur.’ Deze bewoording van Jackiewicz laat zien dat hij de film vanuit de verwachtingen gevormd binnen het kader van de auteursfilm beoordeelde, of eigenlijk veroordeelde. De visuele, formele kant vond Jackiewicz ‘niet slecht,’ maar de ‘banale gedachte’ erachter irriteerde hem. Hij werd niet blij van de golf van dit soort ‘filmpjes’ over ‘de wereldgeschiedenis,’ ‘oorlogen en wapens,’ ‘menselijke verhoudingen’ – en dat alles slechts vertoond ‘binnen een kwartiertje, of niet eens dat.’ Wie geen film kan maken, doet kennelijk aan filosofie, betreurde hij. Duidelijk verbolgen over het ‘banale’ werk van de filmers sloot Jackiewicz zijn betoog af met de opmerking dat de filosofie geen vak is voor prutsers. Deze criticus die zich zo nadrukkelijk inzette voor het uitdragen van de diepzinnige, veelzeggende auteursfilms, leek ernstig op zijn tenen te zijn getrapt door ‘de overvloed aan pseudokunst,’ en ‘filmpjes,’ die onterecht grote thema’s leken te ambiëren. Hij vond het ongepast om in films van een kwartier een wereldprobleem, of een filosofische kwestie te behandelen. Het risico daarvan was immers dat een belangrijke kwestie tot een ‘banale gedachte’ gereduceerd of zelfs verlaagd werd – zo dacht hij er in ieder geval over. Er waren echter ook andere, tegengestelde meningen.

Een aantal pagina’s verderop, in hetzelfde nummer van *Film*, stond een recensie van MAMMALS door Tadeusz Kowalski.⁵⁶⁷ De teneur van dit artikel over MAMMALS was niet te rijmen met de reactie van Jackiewicz. Sterker nog, Kowalski schreef net alsof *hij* die ene persoon was die in de beoordelingcommissie de film de hemel in prees. Dat was overigens zeer goed mogelijk, want hij was immers verbonden met “Semafor.”⁵⁶⁸ Hij had dus een duidelijke voorkeur voor artistieke, experimentele en avant-gardistische films. Voor de oorlog was hij actief in de filmavant-gardegroepering “Start.”⁵⁶⁹ Vandaar ook zijn euforische reacties op de formele kant van MAMMALS: hij noemde het ‘ronduit briljant,’ en ‘een visuele openbaring.’ De grafi-

⁵⁶⁶ Jackiewicz, “Kwadrans filozofii.”

⁵⁶⁷ Kowalski, “Ssaki na sankach.”

⁵⁶⁸ Bańkowski & Grabowski, *Semafor 1947-1997*.

⁵⁶⁹ Skaff, *The Law of the Looking Glass*, 144.

sche beeldbewerking, met de enorme contrasten tussen de personages en de achtergrond, maar ook de burleske grappen ‘à la Sennett’ en een verrassende jazz-soundtrack, waren volgens Kowalski precies zoals het hoorde. Hij bleek overigens een goed oog te hebben voor details. Zo werd zijn aandacht getrokken door de ‘agressieve’ titel van de film. Er schijnen destijds intern suggesties te zijn gedaan om een meer neutrale titel aan de film te geven. Kowalski was degene die dit voorstel aan het licht bracht: in plaats van SSAKI|zoogdieren werd SANKI|slee voorgesteld als een beter alternatief. Kowalski onderstreepte echter dat de kracht van deze film voornamelijk bij deze ‘agressieve’ titel ligt. Om de parasitaire connotatie van het woord SSAKI|zoogdieren niet te verliezen, noch de agressieve toon, zag Kowalski slechts één optie, een opvallend neologisme: SSANKI, en dus SSAKI en SANKI in één, of zoogdieren op een slee. Frappant is overigens dat de agressieve werking van deze titel mogelijk inderdaad ook in de lettercombinatie schuilde. Wie rekening houdt met het feit dat in 1962 de combinatie van die twee letters naast elkaar (tevens een zeldzame lettercombinatie in het Pools) - SS - een sterk in het geheugen gegrifte, oorlogsgerelateerde connotatie met zich meebracht, kan zich er misschien iets bij voorstellen dat deze titel zo treffend werkte (zie afb. 1). Denk hier ook aan Jackiewicz’ verwijten over de niet voldoende uitgewerkte oorlogsthema’s in dit soort films.

Legt men beide reacties naast elkaar, dan lijkt het alsof deze critici ieder naar een andere film gekeken hebben. Jackiewicz ergerde zich vooral aan de nietszeggende ‘vijftienminutendurende’ redundantie, die feitelijk om niets anders ging dan het voortdurend om en om plaatsnemen op de slee. Hieraan won noch het auteursstandpunt noch het handelingsverloop, zo meende Jackiewicz. Kowalski daarentegen, vatte het handelingsverloop niet in één zin samen, zoals Jackiewicz, maar besteedde er een hele alinea aan. Hij onderstreepte juist de verrassende wisselwerking tussen de personages en hun telkens veranderende posities, en de nieuwe bizarre attributen die zij telkens tevoorschijn haalden om op een slinkse wijze de plaats op de slee te kunnen innemen. Wat voor de ene criticus herhaling leek, zorgde bij de andere dus voor een voortdurend veranderend betekenis-toekenningproces. Jackiewicz zag zwart op wit, een tweedimensionaal verhaal ‘over slechte mensen die elkaar uitbuiten’ en miste de verdieping ervan. Kowalski zag de zwart-witte, twee-dimensionale sneeuwvlakte veel vollediger: het visualiseerde de zinvolle en soms zinloze co-existentie van twee mensen, tussen ‘liefdadigheid en bedrog.’ De interpretatie van Kowalski leek in feite te starten waar Jackiewicz was opgehouden, Kowalski deed het niet af als een cliché.

Aan de hand van deze twee reacties ontvouwt zich een incompatibel waardeoordeel over de ‘grotesken’ en twee type houdingen van de kritiek, die ik aan de hand van Tsurs benadering heb ingeleid. Beide critici, Kowalski en Jackiewicz, keken duidelijk met een andere bril en volgens andere verwachtingspatronen naar MAMMALS en soortgelijke films. Jackiewicz zag het vooral als inbreuk op de auteursfilm en had veel moeite om dit banale, infantiele verhaal en de vorm ervan te waarderen. Hij probeerde deze kortfilm binnen de contemporaine conventies in te passen en te duiden en raakte geïrriteerd door elementen die deze pogingen verstoorde. Kowalski daarentegen prees alles wat de conventionele verwachtingen verstoorde; hij prees het infantiele,

het burleske, het speelse, het verrassende, en zag de meerwaarde ervan. Hij preeste de ‘magie van het woord’ die betekenis gaf aan de anders wellicht redundante en ‘zinloze’ lotgevallen van twee mannen met een slee. De avant-gardistische, formalistische benadering die Kowalski duidelijk representeerde, leende zich blijkbaar veel beter voor de waardering van dit soort ‘grotesken.’ Hij was een van die critici die open stonden voor de ambiguïteit van dit werk en die het niet probeerde ‘op te lossen’ en te duiden; hij was in staat de betekenisgeving uit te stellen. Dit was ook bij Osiecka’s reactie al gedeeltelijk te zien. Tegelijkertijd bevestigt de reactie van Jackiewicz dat ‘grotesken’ niet in goede aarde vielen bij de door de strikt op de nieuwe auteursfilm georiënteerde kritiek. De analyse van die reactie(s) laat zien dat een open houding (in de woorden van Tsur: *negative capability*) bevordelijk was voor de waardering van de grotesken; terwijl de oplossingsstrategie die op een snelle duiding en betekenisgeving (*closure*) gericht was, deze groteske vormen eigenlijk alleen marginaliseerde tot een soort mislukte, afwijkende films waarvan *de* betekenis zoek was.

4.4.4 Marginaal en belangrijk: de ambivalente positie van de ‘grotesken’

De ‘grotesken’ trokken in de jaren zestig relatief veel aandacht van de critici. Opvallend genoeg bevatte het receptiemateriaal intrigerende reacties en toonde aan dat de verdeeldheid onder de critici aanzienlijk was. Sommige juichten die films toe (Kowalski, Osiecka), anderen raakten geïrriteerd (Jackiewicz) of bleven onzeker over het oordeel (Osiecka). Soms stoorde men zich aan de infantiele gedachte, of in ieder geval wist de recensent zich niet goed raad met het infantiele, zoals dat bij Osiecka en Mazierska het geval was, terwijl anderen er juist een inzichtgevende kracht in zagen (Kowalski). Desalniettemin, kleefde er iets ‘onbelangrijks’ aan de films, iets infantiels, iets waarmee de meeste recensenten niet goed overweg konden; iets wat de waardering voor deze films in de weg leek te staan. Uit deze tegenstrijdige reacties kwam een zekere onzekerheid of besluiteloosheid onder de critici voort. Men wist niet goed of dit wel legitieme werken waren en of ze überhaupt wel als ‘kunst,’ of als artistiek konden worden gewaardeerd. Aan de ene kant ondernam de kritiek talloze pogingen om ‘grotesken’ tot de meest intellectuele type film te verklaren. Aan de andere kant frustreerde de ‘groteske’ film alle pogingen tot toe-eigening binnen de toenmalige intellectuele film – de auteursfilm.

De onzekerheid van de kritiek uitte zich ook in de etiketteringsproblemen. De kritiek had geen idee hoe zij dit nieuwe type film moesten noemen. Welke ordeningsprincipes moesten zij hanteren? Thematisch? Formeel? Men ziet hier een paar krampachtige etiketteringspogingen, maar er waren er meer. Deze films werden niet alleen ‘experimenteel’ of ‘filosofisch’ genoemd, maar ook ‘filmgrap,’ ‘burleske,’ ‘intellectuele film,’ ‘humoreske,’ ‘macabereske,’ et cetera. Voltaire werd met zijn filosofische verhalen in verband gebracht met grotesken, en ook Mrożek was met zijn literaire grotesken een voor de hand liggende keuze. Niet alleen voorbeelden van de populaire, laag-komische genres werden dus aangewend, maar ook canonieke werken. Deze incompatibele referentiepunten hebben de positie van deze films ongetwijfeld ook beïnvloed.

Omdat men steeds vanuit het oogpunt van de officiële filmindustrie oordeelde, werden de 'grotesken,' als een type kortfilm, gedelegeerd tot een marginale filmsoort. Dat impliceerde een minder waardevolle positie en bemoeilijkte de weg naar de canon. Dit gold ook voor het etiket '(film)groteske,' waarmee men in deze periode in de filmbeschouwing altijd en alleen aan de kortfilms refereerde. Hiermee was de marginale positie van dit type werk voorgoed verzegeld. Hoe geslaagd ook, kortfilms, 'grotesken' en andere 'experimentele films' werden als minder waardevol en minder interessant gezien binnen de toenmalige filmopvattingen. Ze werden overigens als 'nevenwerken' opgevat, zowel vanuit de socialistische filmopvatting als ook vanuit de benadering van de auteursfilm. Aan het eind van de jaren zestig probeerde een aantal critici de groteske film in termen van een 'intellectuele film' te herwaarderden. De groteske film werd toen tot een artistiek fenomeen verheven. In plaats van 'vermaakskunst,' werd het als een fenomeen gezien dat in het verlengde van een gewaardeerde literaire traditie tot stand kwam.⁵⁷⁰ De gemengde waardering voor dit type films zorgde ervoor dat 'filmgrotesken' niet snel van de negatieve definiëring afkwamen.

Deze verdeeldheid onder de filmcritici was, mijns inziens, cruciaal voor de uitblijvende conceptualisering van het groteske op het gebied van film en voor de geringe interesse van de filmkritiek voor het groteskenonderzoek. Anders dan op het gebied van de literatuur, waar veel grotere consensus heerste over het belang van de groteske literatuur, stond de artistieke filmkritiek niet pal achter deze nieuwe filmvormen. Integendeel, de positie van 'filmgrotesken' werd keer op keer ondermijnd door belangrijke filmcritici. Zo kregen de pogingen van een aantal critici in 1967 om 'grotesken' als een belangrijke 'school,' of 'stroming' van de Poolse film op de kaart te zetten, geen vervolg.

4.5 Ter afsluiting

Andrzej Kondratiuk functioneerde tussen 1955-1967 als filmstudent en beginnende filmer slechts in de marge van de filmindustrie. Zijn kortfilms waren relatief succesvol, maar de marginale positie van deze filmvorm maakte een doorbraak niet mogelijk. Deze positie was echter niet helemaal ongunstig voor Kondratiuks ontwikkeling. In de marge had hij minder last van de politieke beperkingen die in de jaren zestig aan de staatsfilm werden opgelegd. Afgezien van de gereglementeerde filmstrook en dus de beperkingen in de lengte van de films die Kondratiuk mocht maken, had hij, zoals betoogd, redelijk veel ruimte gekregen om zich te ontwikkelen en zelfs om subversieve films te maken. Dit werd mede door de opkomst van het nieuwe medium – televisie – verder gefaciliteerd. Het staatsapparaat had in de jaren zestig nog helemaal geen zicht op het functioneren van dit medium en bemoeide zich daarom nog nauwelijks met de televisieproductie.

⁵⁷⁰ Konrad Eberhardt, "Groteska filmowa," in *Mały Leksykon Polskiego Filmu Fabularnego* (1969).
Zbigniew Klaczyński, "Próba o grotesce," *Kino* 7, 1967.

De eerste blik op de receptie van Kondratiuks films in deze periode wees uit dat ook zijn ‘grotesken’ inderdaad als ‘iets totaal nieuws’ werden waargenomen, conform de verwachtingen uit het vorige hoofdstuk. Deze films lieten zich dan ook niet goed inpassen in de op betekenis-samenhang (*rule of significance* in de zin van Culler) georiënteerde verwachtingen (Ozimek, Osiecka, Jackiewicz). Ook de liefhebbers van de klassieke verhalende filmvormen konden deze ‘grotesken’ niet waarderen (Janicki, Ozimek). De films werden dan ook als grotesk herkend en binnen de herontwaakte groteske traditie geplaatst. Ook Kondratiuk heeft in zijn werkwijze duidelijk teruggegrepen op de procédés die binnen de groteske kunst gemeengoed zijn en veelal, zoals door Tsur betoogd, op procédés die op een regressieve werking aansturen (woordspel, *visual puns*). Hierbij heeft Kondratiuk zich ook onverwacht als een aandachtige leerling van Eisensteins’ groteske methode ontpopt. Eerder was nog niet erkend dat de groteske traditie, die ook in Eisensteins werk resoneert (mede via Meyerhold), in Kondratiuks werk echo’s krijgt. Tegelijk, zoals beargumenteerd, moet worden opgemerkt dat de invloed van Eisenstein op de Poolse film binnen de filmbeschouwing tot nu toe onvoldoende belicht is. De avant-gardistische invloeden in de films van Kondratiuk en zijn leeftijdsgenoten werden ook zelden onderzocht. Uit de receptiedocumenten bleek dat juist de critici die op formele vernieuwing gespitst waren, Kondratiuks proeven konden waarderen (Osiecka, Kowalski). Deze zogeheten formele vernieuwing werd echter, zoals in het vorige hoofdstuk betoogd, binnen de naoorlogse film zowel door de socialistische poëtica, als ook door de romantische poëtica ontmoedigd. Voor beide typen kritiek gold opvallend genoeg dat ze deze films als ‘onserieus,’ ‘te banaal’ en te onbeduidend bestempelden. Beide groepen beschouwers wezen dan ook, frappant genoeg, op soortgelijke afwijkingen en lacunes: films werden als onbeduidend, onserieus en slecht geconstrueerd gediskwalificeerd. Hieruit kan men concluderen dat de groteske procédés die Kondratiuk inzetten en die veelal op verlaging (in de zin van Bachtin) aansturen en tevens, zoals Tsur betoogt, door hun regressieve werking voor een verstoring van de cognitieve routines zorgen, inderdaad als het meest problematisch werden ervaren. De beschouwers waren er hoofdzakelijk op gespitst een afgeronde en samenhangende betekenis aan die films toe te dichten. Dit bewijst tegelijkertijd dat de groteske procédés een subversieve werking hadden en niet alleen met poëtische uitgangspunten botsten, maar ook daadwerkelijk de ethische, morele overtuigingen en opvattingen van de critici verstoorden, zoals hier aan de hand van de reactie van Jackiewicz duidelijk werd.

In dit hoofdstuk kwam de verdeeldheid en onzekerheid van de kritiek in confrontatie met het werk van Kondratiuk voor het eerst goed in het zicht; tegelijk bleek dat zowel de op de socialistische film georiënteerde beschouwers als ook degenen die de auteursfilm promootten Kondratiuks groteske films niet goed wisten in te passen en te waarderen. In het volgende hoofdstuk diep ik dat probleem nader uit.

5 ‘EDELE VERMENGING’ – OVER DE VERWARRING IN DE RECEPTIE

Ik probeer een mengconventie uit.

A. Kondratiuk (1969)⁵⁷¹

In de Poolse socialistische filmwereld betekende het bioscoopdebuut voor een filmer een verandering van diens positie. Dit was ook het geval voor Andrzej Kondratiuk, die naar aanleiding van zijn debuut, begin jaren zeventig, werd voorgesteld als een belangrijke, interessante en talentvolle filmer. Het canoniseringsproces werd echter al snel onderbroken en zou pas diep in de jaren tachtig weer op gang komen. In dit hoofdstuk wil ik betogen dat de karakteristieke verwarring die Kondratiuks films opriepen het canoniseringsproces heeft gefrustreerd en verantwoordelijk is geweest voor de marginale positie waartoe dit werk in de communistische filmwereld veroordeeld werd.

Het onderwerp van dit hoofdstuk is dan ook de verwarring die Kondratiuk binnen de Poolse socialistische filmwereld opwekte. Deze wordt nader onderzocht aan de hand van de reacties op 1) het debuut *A HOLE IN THE GROUND* (1970) dat maakte dat hij overwegend als belangrijke, maatschappelijk geëngageerde socialistische filmer werd gerecipieerd en 2) de daaropvolgende televisiefilm *HYDRO-RIDDLE* (1971), waarmee hij zich als de onserieuze filmer ontpopte die zijn krediet bij de staat verspeeld had. De receptie van beide films kenmerkt zich door uitermate onsamenhangende oordelen en daarom, meen ik, zijn deze twee films exemplarisch voor de verwarring die hier geïmpliceerd wordt. Bovendien verwierf Kondratiuk met deze twee films achtereenvolgens tegengestelde posities in het filmveld. Dit, zo zal worden betoogd, zorgde voor de verstoring van het canoniseringsproces.

Om inzicht te bieden in de verwarring, en in de wisselende posities die deze filmer in de vroege jaren zeventig in de Poolse socialistische filmwereld verwierf, maak ik gebruik van het receptiemateriaal dat voor deze periode – waarin Kondratiuk deel uitmaakte van de officiële filmproductie – in het bijzonder met betrekking tot zijn debuutfilm, veel omvangrijker is dan het materiaal waarop het vorige hoofdstuk leunde.⁵⁷² De receptie van de televisieproductie *HYDRO-RIDDLE* is iets minder goed gedocumenteerd, hetgeen samenhangt met de marginale positie van het televisiewerk in de interpretatiepraktijk. Desalniettemin leverde het onderzoek opvallende documenten op, waarin de verwarring in de oordeelsvorming expliciet tot uitdrukking komt. Dit bood mij de gelegenheid om deze verwarring in al zijn patronen bloot te leggen, en ook de oplossingsstrategieën in kaart te brengen.

⁵⁷¹ Zofia Majewska, “*Dziura w ziemi*,” *Ekran* 46, 1969.

⁵⁷² Zie over het archiefonderzoek hoofdstuk 1, § 1.5 “Bronnen & archiefonderzoek.”

De receptieanalyse richt zich enerzijds op de documenten van het staatsapparaat en de instituties die de productievoortgang controleerden. In de analyses zal ik daarom de officiële documenten, zoals rapporten van de keuringscommissies, regelmatig raadplegen. Anderzijds vormt natuurlijk de filmkritiek een belangrijke bron. Ik probeer inzicht te verschaffen in de manier waarop dit werk door de verschillende echelons van de kritiek⁵⁷³ werd ontvangen. Zowel de problematische, nagenoeg afwezige canonisering als de wisselende posities van Kondratiuk binnen het filmveld en de onstabiele waardering voor zijn werk kunnen hierdoor gedeeltelijk verklaard worden.

De totstandkoming van Kondratiuks debuutfilm in de periode 1967-1970 is in veel opzichten exemplarisch voor de gang van zaken zoals die aan het einde van de jaren zestig in de Poolse filmindustrie gebruikelijk was. Het is in dit verband de moeite waard deze nog niet eerder in het Kondratiukonderzoek behandelde periode wat uitvoeriger te bespreken. Ik begin dit hoofdstuk (§ 5.1) daarom met het toelichten van de perikelen rondom de totstandkoming van Kondratiuks bioscoopdebuut en de context daarvan: de voorbereidingen van zijn debuut duurden immers bijna drie jaar. Het waren vooral veranderingen in de institutionele omstandigheden die aan de vertragingen ten grondslag lagen, maar deze waren wel van invloed op de uiteindelijke versie van het debuut. De veranderingen zijn dan ook cruciaal om de receptie van deze film te kunnen begrijpen. In § 5.2 zal ik de receptie van het debuut uitvoerig behandelen door naast de reacties van de filmkritiek ook de opvattingen van de officiële beoordelingscommissie over deze debuutfilm te bespreken. De in hoofdstuk 3 geschetste productieomstandigheden, waar filmmakers onder het communisme toe veroordeeld waren, worden aan de hand van dit concrete voorbeeld geïllustreerd. Zo hoop ik ook een indruk te kunnen geven van de beperkte speelruimte die het werken in de socialistische filmwereld met zich meebracht.

5.1 Proloog tot een debuut

5.1.1 Het debuut in de jaren zestig

De totstandkoming van Kondratiuks debuut verliep moeizaam. Het werd hem ook snel duidelijk hoe moeilijk het was om binnen het socialistische systeem van controles en commissies je eigen ideeën door te drijven. De periode waarin hij zich op zijn debuut voorbereidde, was een roerige periode. De ‘dooi’ ging over in de zogenaamde ‘kleine stabilisatie’,⁵⁷⁴ maar de jaren zestig bleken alles behalve rustig te zijn. Onder leiding van Władysław Gomułka had de communistische partij haar socialistische doelstellingen in het cultuurbeleid opnieuw sterker benadrukt. Daarnaast was de roemrijke Poolse geschiedenis met al haar nationale elementen in de ogen van de

⁵⁷³ Ik doel hier op de al eerder in hoofdstuk 1 genoemde echelons van de 1) dag- en weekbladkritiek, 2) de essayistische en 3) de academische kritiek. Zie Van Rees, “How a Literary Work Becomes a Masterpiece. On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism.”

⁵⁷⁴ De benaming voor deze periode in de Poolse geschiedschrijving is ontleend aan het toneelstuk van Tadeusz Różewicz: *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* (*Getuigen, of onze kleine stabilisatie*) uit 1964.

toenmalige regeringsleden tot waardig erfgoed verklaard, waaruit filmmakers gulzig mochten putten – mits het uiteraard niet in strijd was met de socialistische propaganda. Deze nationale koers had ook een politieke drijfveer. Halverwege de jaren zestig nam een fractie van nationalistische ideologen binnen de communistische partij de macht over.⁵⁷⁵ Onder het mom van kritiek op de Zesdaagse Oorlog startte zij een antizionistische campagne. Antisemitische propaganda en zuivering van de officiële instanties waren het gevolg en dwongen veel filmmakers van Joodse afkomst tot emigratie. Vooral in 1968 escaleerde de situatie.⁵⁷⁶ Tegen het einde van het decennium was van enige stabilisatie geen sprake meer.

5.1.2 Toegenomen controle en gewenste thema's

De veranderingen in de jaren zestig hadden ingrijpende gevolgen voor de filmwereld. Niet alleen verloor de filmindustrie vele vakmensen die vanwege hun Joodse afkomst tegen het einde van de jaren zestig Polen hadden verlaten, ook werden de filmmakers en productieteams vele beperkingen opgelegd. De censuur en controle werden opnieuw aangescherpt. De eerste maatregelen om de productie van ideologisch correcte films aan te moedigen, werden al in 1960 genomen.⁵⁷⁷ De partij nam toen in het geheim een speciale wet aan, waarmee de film opnieuw strikt aan de staatspropaganda werd onderworpen. 'In dienst van het land dat socialisme opbouwt, moeten ideologische en moreel-didactische kwesties de prioriteit hebben' stond in de wetgeving, die in juni 1960 werd ondertekend door de eerste secretaris van het Centrale Comité van de Communistische Partij.⁵⁷⁸

De controles werden verscherpt en apparatsjiks⁵⁷⁹ namen steeds vaker het roer over binnen de filminstellingen.⁵⁸⁰ De communistische partij begon zich op een openlijke en brutale wijze te bemoeien met de productievoortgang en met de 'inhoud' van films. Gomulka refereerde zelfs in zijn toespraken regelmatig aan de problemen die hij met het 'dooi'-filmrepertoire had en roemde de socialistische film en haar rol als vorm van propaganda.⁵⁸¹ Vooral de speelfilmproductie

⁵⁷⁵ Het ging om de strijd tussen de zogenaamde Natolin- en Puławy-groep. Davies, *God's Playground. Vol. 2*, 440. Hierbij moet ik toegeven dat het woord 'fractie' een tikje anachronistisch is in de Poolse context van de jaren zestig. Het toenmalige politieke systeem stond een pluriform partijstelsel niet toe en was er ook geen sprake van een officiële partijvorming binnen de regering. Dit waren eerder min of meer informele kringen politici en activisten die zich door een ideologische koers verbonden voelden.

⁵⁷⁶ Zie over deze situatie bijvoorbeeld Ibid., 441-444.

⁵⁷⁷ Zie "Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii," in *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994).

⁵⁷⁸ Ibid. 30.

⁵⁷⁹ Met dit aan het Russisch ontleende woord werden de functionarissen van het communistische apparaat aangeduid. Het woord heeft overigens wel meestal een pejoratieve connotatie.

⁵⁸⁰ De partijgezinde medewerkers die een post binnen filminstellingen kregen, bleken de juiste socialistische koers van de productie op de meest effectieve wijze te kunnen beïnvloeden. Films, projecten, zelfs scenariovoorstellen konden op die manier, voordat zij naar buiten werden gebracht, op een strengere interne controle rekenen. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 184, 195.

⁵⁸¹ Op zijn bekende toespraken wees onder meer Misiak. Zie Ibid., 181, 197, 202.

werd streng gecontroleerd.⁵⁸² Zoals in hoofdstuk 3 toegelicht, werd een speelfilm beschouwd als de ideale vorm om een socialistische boodschap over te brengen.⁵⁸³ Het verstrekken van filmstroken ten behoeve van privé-experimenten of persoonlijke expressievormen vond men een verspilling van materiaal en kon op geen enkele steun van de staat rekenen.⁵⁸⁴ Het schetsen van een pessimistisch, oftewel realistisch en kritisch beeld van het socialistische Polen werd zo goed als onmogelijk gemaakt. Het aanprijzen van een westerse levensstijl en westerse idealen stond gelijk aan het bewandelen van een heilloos pad. De wens van de eerste secretaris was: meer films die de hedendaagse, Poolse problematiek op een positieve wijze behandelden. Dat verlangen naar positieve ‘publicistiek’,⁵⁸⁵ zoals de propaganda eufemistisch werd genoemd, leek sprekend op het cultuurbeleid van de stalinistische periode. Met dit verschil dat de formele conventie – het socialistisch realisme – niet meer als maatstaf werd gehanteerd. Het voorgaande maakt echter wel duidelijk dat de na te streven ‘inhoud’ niet veel meer dan dat omvatte.⁵⁸⁶

Het gevolg van deze maatregelen was direct waarneembaar in de productiecijfers. Steeds meer scenario’s stuitten op kritiek en werden afgekeurd. De geproduceerde films belandden in grote aantallen op de magazijnplanken,⁵⁸⁷ zonder toestemming voor vertoning.⁵⁸⁸ Als gevolg hiervan daalde het aantal bioscooppremieres.⁵⁸⁹ Het spreekt eigenlijk voor zich dat ook debuteren in deze periode niet makkelijk was.

De veranderingen in het cultuurbeleid betekenden bovendien dat er een periode aanbrak waarin ook de critici meer dan voorheen onder druk kwamen te staan. Het staatshoofd schroomde niet om naar de filmkritiek uit te halen. Gomułka kon geen begrip opbrengen voor critici die ‘zwakheden’ van films als ‘deugden’ presenteerden. Als het aan hem lag, en dat was immers het geval, moest de kritiek weer een ideologische koers kiezen en de socialistische waarden op de voorgrond plaatsen, in plaats van films te bekritisieren aan de hand van subjectieve en esthetische criteria.⁵⁹⁰

⁵⁸² Lubelski, *Historia kina polskiego*, 235-236.

⁵⁸³ Zie § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

⁵⁸⁴ Zie Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 186.

⁵⁸⁵ Zie eerder over deze term als codewoord voor propaganda hoofdstuk 4. Zie noot 482. Dit begrip komt ook voortdurend terug in de receptie van Kondratiuks debuut.

⁵⁸⁶ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 186.

⁵⁸⁷ Voor het eerst sinds het stalinisme, merkte Misiak op, werden zo veel films vastgehouden door de censuur. Zie *Ibid.*, 202-203.

⁵⁸⁸ Deze procedure, bekend als *shelving*, heb ik in hoofdstuk 3 toegelicht, in § 3.1.3 “De staat als toezichthouder: beoordelingspraktijken en censuur.”

⁵⁸⁹ Het aantal geproduceerde films begon vanaf 1967 drastisch te dalen. In de maanden april en augustus 1968 ging geen enkele film in première. Ter illustratie: in 1966 werden er nog 24 films gemaakt, in 1968 slechts 12. Informatie samengesteld aan de hand van de online database: Film Polski.pl. Internetowa Baza Filmu Polskiego,” geraadpleegd op.

⁵⁹⁰ “Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii,” 30-31.

5.1.3 Het uitblijvende debuut: liever geen ‘prille liefde’

Andrzej Kondratiuk werkte in deze roerige periode – zoals in het vorige hoofdstuk al verteld – bij het productieteam “Syrena.” Deze werkplek was buitengewoon belangrijk, want alleen binnen een officieel productieteam kon men debuten, ook al was dat, gezien de politieke omstandigheden, geen eenvoudige opgave. “Syrena” behoorde niet tot de bekritiseerde instellingen,⁵⁹¹ maar in het licht van de escalerende politieke verhoudingen hadden de directeurs van het team wel wat te vrezen. Zowel artistiek directeur Stanisław Wohl⁵⁹² als ook productiechef Zygmunt Goldberg bevonden zich vanwege hun Joodse afkomst in een onzekere en onprettige positie. De productieresultaten van het team lieten ook te wensen over. In de periode van 1966 tot 1968 werd vijftig procent van de filmproductie van “Syrena” – drie van de zes gerealiseerde films om precies te zijn – door de beoordelingscommissie afgekeurd en niet vrijgegeven voor distributie.⁵⁹³

In de periode 1967 - 1968 legde Kondratiuk drie scenariovoorstellen voor.⁵⁹⁴ Geen ervan heeft de productiefase ooit bereikt.⁵⁹⁵ Zeker één van die scenario’s, KWIATY Z PIERZA (FEATHER FLOWERS) schreef Kondratiuk met de bedoeling om op basis daarvan zijn bioscoopdebuut te maken.⁵⁹⁶ Aan dat scenario werkte hij samen met Krzysztof Wierzbiański, een jonge filmmaker die Kondratiuk al bij “Semafor” tegen het lijf was gelopen.⁵⁹⁷ In april 1967 presenteerden zij de eerste versie van het scenario aan “Syrena.” In oktober volgde de tweede versie. Op 21 april 1968 werd de laatste versie bij het secretariaat van “Syrena” ingeleverd.⁵⁹⁸ Het moest nog een laatste stempel krijgen, en de goedkeuring van de directeur, om in de productiefase te belanden. Het toeval wilde dat ruim een week later, op 30 april 1968, alle directeurs van de filmteams bij het ministerie van Cultuur op het matje werden geroepen.⁵⁹⁹ Men werd meegedeeld dat de partij

⁵⁹¹ Dit waren “Rytm” onder leiding van Jan Rybkowski en “Studio” van Aleksander Ford. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 203.

⁵⁹² Wohl werd overigens in die tijd ontslagen van zijn functie als vicerector van de filmacademie. Zie Marta Fik, “Z archiwum GUKPPIW (5). Kwiecień - lipiec 1968,” *Kwartalnik Filmowy*, no. 6 (1994): 218.

⁵⁹³ Sommige films, zoals de derde film van Skolimowski, *RĘCE DO GÓRY* (HANDS UP, 1967) belandden voor meer dan 25 jaar in de kast. De film van Skolimowski mocht pas in 1981 in het openbaar vertoond worden. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 202.

⁵⁹⁴ De scenario’s die werden voorgelegd zijn: KWIATY Z PIERZA (FEATHER FLOWERS) ingediend in april 1967, KOKOSY (COCONUTS), geschreven met Jerzy Dobrowolski, ingediend bij het secretariaat in december 1967; SZYSZKI NA WIERZBIE (WILLOW CONES), geschreven met Stanisław Tym, ingediend bij het secretariaat in augustus 1968. Zie Archief FN, ongeïnterpreteerde dossiers.

⁵⁹⁵ De directe oorzaak hiervan heb ik in de documenten niet kunnen achterhalen. Gezien de periode, en de daarin aangescherpte controle, lijkt het aannemelijk dat de scenario’s niet strookten met de wensen van de staat.

⁵⁹⁶ Over de andere scenario’s is niet bekend of deze als televisiefilms of als bioscoopfilms waren bedoeld.

⁵⁹⁷ De film *FLUIDS* (1967) en de televisieserie *PROFESSOR TUTKA’S CLUB* (1968-1969) hebben hen bij elkaar gebracht. Zie Bijlage 2.

⁵⁹⁸ Archief FN, signatuur S14568: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski, “DZIURA W ZIEMI - scenariusz,” (“A HOLE IN THE GROUND - scenario”), 1968.

⁵⁹⁹ Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 203.

uit ontevredenheid over de productieresultaten had besloten alle teams te reorganiseren. Zo werd de leidinggevenden een binnen afzienbare tijd te verwachten ontslagbrief aangekondigd. De ontzetting in het filmmilieu was groot.⁶⁰⁰ Vele projecten werden gestaakt, en in de daarop volgende vier maanden ging dan ook geen enkele Poolse film in première.⁶⁰¹

De toekomst van “Syrena” en van haar leidinggevenden was een groot vraagteken. Het team probeerde vanaf dat moment dan ook heel voorzichtig te opereren. Om het voortbestaan van het productieteam te bevorderen, besloot men de meest voor de hand liggende maatregelen te nemen: de geproduceerde films moesten vanaf dat moment op ideologische vlak onberispelijk zijn. Op die manier hoopte men bestand te zijn tegen de kritiek en het vertrouwen van het staatsmecenaat te herwinnen. Kondratiuks debuutvoorstel is onder deze omstandigheden gesneuveld. Men was zich ervan bewust dat zijn film geen onderwerp behandelde dat de partij kon behagen. Het was immers een verhaal met reminiscenties aan Kondratiuks ‘prille liefde.’⁶⁰² Te onnozel, te particulier, te persoonlijk om de eerste secretaris hiermee tot euforie te kunnen brengen.

De jonge regisseur was teleurgesteld omdat hij zijn project weer in de la moest leggen.⁶⁰³ Van “Syrena” kreeg hij nog een kans. Hij werd verzocht een nieuwe tekst voor te bereiden, met in achtneming van de aangescherpte richtlijnen: een scenario over ‘iets belangrijks in de socialistisch-politieke zin.’⁶⁰⁴ Dit werd gebracht als een laatste poging om het productieteam te redden. Voor Kondratiuk, die niets liever wilde dan zijn eigen projecten realiseren, moet het een diepe teleurstelling zijn geweest een politiek correcte opdrachtfilm te moeten gaan maken. Zijn debuut is echter belangrijk in het licht van mijn probleemstelling en ik zal er hier daarom bij stilstaan.

5.2 Het debuut (1970): de ontvangst voor de première

In samenwerking met de jonge schrijver Andrzej Bonarski ontwikkelde Kondratiuk een scenario voor een film over een groep Poolse geologen, getiteld *DZIURA W ZIEMI* (A HOLE IN THE GROUND). In deze film moeten Poolse geologen, die op zoek zijn naar nieuwe oliebronnen, een reeks tegenslagen zien te overwinnen. Dat lukt ze uiteindelijk ook. De film eindigt dus met een *happy end*: dit was het succesverhaal waar de partij op zat te wachten.

De poging om het productieteam te redden bleek helaas tevergeefs. In december 1968 leverden Kondratiuk en Bonarski het scenario van *A HOLE IN THE GROUND* nog bij “Syrena” in.⁶⁰⁵

⁶⁰⁰ Volgens Edward Zajiček, een direct betrokkene bij de toenmalige producties, was de druk in het filmmilieu nooit eerder zo groot als in die dagen. Zajiček, *Poza ekranem*, 232.

⁶⁰¹ Zie gegevens in Film Polski.pl. Internetowa Baza Filmu Polskiego,” geraadpleegd op 12.5.2010.

⁶⁰² Łuczak, *Wniebowzięci*, 49.

⁶⁰³ Zie het interview met Kondratiuk in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 121-122.

⁶⁰⁴ Łuczak, *Wniebowzięci*, 49-50.

⁶⁰⁵ Archief FN, signatuur S14578: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski, “DZIURA W ZIEMI - scenariusz,” (“A HOLE IN THE GROUND - scenario”), 1968.

Zoals in april al was aangekondigd verdwenen echter tegen het einde van dat jaar alle filmproductiegroepen, “Syrena” inbegrepen. Voor de tweede keer was de toekomst van het debuut van Kondratiuk onzeker. Het aan het begin van 1969 nieuw opgerichte productieteam “Nike” nam dit project echter onder zijn hoede.⁶⁰⁶ Op verzoek van de nieuwe leidinggevenden werd het scenario nogmaals aangepast om pas in juni 1969 bij het secretariaat van “Nike”⁶⁰⁷ te belanden.

Het vervaardigen van *A HOLE IN THE GROUND* voelde als ‘dwangarbeid,’ en Andrzej Kondratiuk herinnert zich nog goed dat zij niet echt euforisch werden van het schrijven van dit verhaal.⁶⁰⁸ Ook Bonarski staat het nog goed bij met hoeveel tegenzin ze met het scenario aan de slag gingen.⁶⁰⁹ Het onderwerp, dat zo sterk aan de traditie van de socrealistische productiefilms deed denken,⁶¹⁰ werkte afstotend. Voor een debuterende filmer was het een uitdaging om niet onder verdenking van politiek conformisme te vallen. Het was dus zoeken naar compromissen. Zoals Kondratiuk aangaf was het na te streven ideaal binnen deze context ‘een film [te maken] waarvan de artistieke vorm ons niet in een beschamende positie plaatste en die tegelijkertijd de indruk gaf dat de film in elke opzicht ideologisch juist was.’⁶¹¹ Hierin slaagde Kondratiuk, getuige de verwarde, maar niettemin overwegend positieve reacties van de kant van de beoordelingscommissies en de partijgezinde kritiek, maar óók van de kant van de meer autonome kritiek. Alvorens ik deze reacties nader ga analyseren, wil ik de distributiebeslissingen rondom dit debuut behandelen en de sfeer van verwachting die rondom de première van deze film ontstond, kort beschrijven.

5.2.1 Omslag in de persberichten: van ‘grotesk’ naar ‘geëngageerd’

In februari 1969 werd de pers op de hoogte gebracht van Andrzej Kondratiuks debuutplannen. De toonaangevende filmbladen *Film* en *Ekran* reageerden hier meteen op. Er verschenen korte berichten over de productievoortgang.⁶¹² Ook werd de toekomstige debutant voor het eerst geïnterviewd.⁶¹³ In het licht van het vorige hoofdstuk is interessant om op te merken dat in de eerste artikelen die aan het begin van het jaar 1969 verschenen, Kondratiuk werd neergezet als een veelbelovende ‘auteur’ die eindelijk op het punt stond zijn talenten met een bioscoopdebuut te tonen.⁶¹⁴ Men was oprecht geïnteresseerd in deze debutant. Nadrukkelijk onderstreepten de

⁶⁰⁶ Onder leiding van Stanisław Kuszewski werd het project afgemaakt. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 204.

⁶⁰⁷ Archief FN, signatuur S14871: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski, “DZIURA W ZIEMI - scenariusz,” (“A HOLE IN THE GROUND - scenario”), 1969.

⁶⁰⁸ Zie het interview met Kondratiuk opgenomen door Nowakowski in 1997: Nowakowski, *Filmowa twórczość*.

⁶⁰⁹ Andrzej Bonarski, e-mail aan Iwona Guś, 13.9.2008.

⁶¹⁰ Zie mijn uitzetting over deze traditie in hoofdstuk 3, § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

⁶¹¹ Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 122.

⁶¹² N.N., *Film* 36, 1969. ———, *Film* 48, 1969.

⁶¹³ Elżbieta Smoleń-Wasilewska, “Przed realizacją *Dziury w ziemi*,” *Film* 8, 1969.

⁶¹⁴ ———, “Znowu o młodych,” *Film* 7, 1969.

filmbladen dat Kondratiuk tot het type filmmakers behoorde, dat graag zelfstandig materiaal voor de eigen films koos⁶¹⁵ en tevens eigen scenario's schreef – een op dat moment gebruikelijk criterium voor een 'auteur'.⁶¹⁶ Ook ging er veel aandacht uit naar het eerdere werk van Kondratiuk. Zijn televisiewerk en de korte 'grotesken' werden als substantieel onderdeel van zijn werk tot dan toe vermeld.⁶¹⁷ MAMMALS, en zijn samenwerking met Polański werden eveneens aangehaald. Zelfs de afgekeurde scenario's werden een enkele keer ter sprake gebracht.⁶¹⁸ Het is duidelijk dat de filmpers zijn werk, waaronder zijn 'grotesken,' waardeerde – en dit, nu hij op het punt stond in de bioscoopfilm door te breken – als een belangrijke ontwikkeling in de Poolse artistieke filmtraditie beschouwde. Of betrof het hier een herwaardering in retrospect, nu het scheppen van 'grotesken' door de staat onmogelijk was gemaakt? Hoe dan ook, in tegenstelling tot de reacties die ik in het vorige hoofdstuk aan het licht bracht, bleek de filmpers nu tamelijk eensgezind over de waarde van de 'grotesken.'

De teneur van de artikelen veranderde echter vrij plotseling in de tweede helft van 1969. De tweede golf van belangstelling voor Kondratiuks debuut, die gewekt was door het starten van de opnames,⁶¹⁹ was veel meer dan de eerste gericht op de maatschappelijk relevantie van deze film: op de actualiteit van de problemen en de sociale schets van de personages die model stonden voor de verschillende klassen en generaties van het Poolse volk.⁶²⁰ Kondratiuks documentaire-achtige benadering werd sterk benadrukt. Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat deze latere artikelen veel meer door het staatsapparaat werden aangestuurd. Opvallend genoeg werden verwijzingen naar de samenwerking met Polański en "Semafor" vanaf dat moment meestal weggelaten; ook leek het woord 'grotesk(e)' te worden vermeden.⁶²¹ Dit moet een ingreep van de censuur zijn geweest. Polański was immers na zijn debuutfilm, waarmee hij de eerste secretaris zelfs woedend had weten te krijgen, geen goed voorbeeld meer en zeker geen goed gezelschap voor een, in de ogen van de partij, veelbelovende regisseur als Kondratiuk, die de potentie leek te hebben belangrijke socialistische films te gaan produceren – en dat moest A HOLE IN THE GROUND worden. Kortom, terwijl de eerste reacties in de filmpers Kondratiuk als een schepper van 'grotesken' en een (potentieel) 'auteur' met een interessant en veelzijdig oeuvre op de kaart zetten, doemt uit de berichten in de herfst van 1969 vooral het beeld op van Kondratiuk als een socialistische filmmaker, als een 'ingenieur van de ziel.' Enkele maanden voor de

⁶¹⁵ Smoleń-Wasilewska, "Przed realizacją *Dziury w ziemi*." ———, "Znowu o młodych."

⁶¹⁶ In navolging van Astruc's essay was dit een gebruikelijke veronderstelling – het was geen must, maar van *auteurs* verwachtte men dat zij dat wel konden, in tegenstelling tot 'gewone' regisseurs. Zie ook Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style," 9.

⁶¹⁷ Smoleń-Wasilewska, "Przed realizacją *Dziury w ziemi*."

⁶¹⁸ ———, "Znowu o młodych."

⁶¹⁹ Zie met name de reportages van de set: Roman Sumik, "Dziura w ziemi," *Film* 42, 1969. Majewska, "Dziura w ziemi." Ook een van de dagbladen maakte een reportage van de gebeurtenissen op de set. Boh.W., [Bohdan Węsierski], "Z realizacji filmu *Dziura w ziemi*," *Express Wieczorny*, 6.11.1969.

⁶²⁰ Majewska, "Dziura w ziemi."

⁶²¹ Węsierski, "Z realizacji filmu *Dziura w ziemi*."

première lag de nadruk nagenoeg volledig op het probleem van het werkethos dat de nieuwe film van Kondratiuk aansneed, en op de positieve protagonist die de zaak tot een goed einde bracht.

Een korte samenvatting van het verhaal van *A HOLE IN THE GROUND* is hier op zijn plek. De film gaat over drie personages: de jonge, net afgestudeerde ambitieuze geoloog Andrzej Orawiec, zijn ietwat onnozele chauffeur Miecio Stalończyk en de ervaren geoloog ingenieur Skawiński. Alle drie vertegenwoordigen zij een verschillende houding. Andrzej is gedreven, met hart voor de zaak, vol goede moed en heeft veel weg van de welbekende harde werker als socialistische held. De ervaren ingenieur staat voor kennis en traditie. Miecio daarentegen is geen harde werker, meer een levensgenieter. Het vinden van een nieuwe oliebron vormt de kern van hun missie, maar daaromheen gebeuren veel andere dingen. Zij ontmoeten verschillende andere mensen, verplaatsen zich van het ene productieplatform naar het andere, dromen over de toekomst, vervelen zich in een buiten het seizoen verlaten pension en blikken terug op hun jeugd. Het verhaal eindigt met een *happy end*: de oliebron wordt gevonden en de euforie van de geologen kent geen grenzen.

Dit leest welhaast als de synopsis van een stalinistische film. Typerend lijkt vooral de aandacht voor de missie en het bereiken van het doel aan het einde van de film. Bovendien wordt er een beeld geschetst van de in de goede zaak gelovende hoofdpersoon en zijn werkethos, gecontrasteerd met een luilak. Het kan niet anders dan dat de critici en waarschijnlijk ook veel kijkers een dergelijk emblematisch socialistisch verhaal verwachtten van *A HOLE IN THE GROUND*. Ook in de ogen van de opdrachtgever beloofde het een zeer geslaagd project te worden: een succesverhaal over Polen anno 1970, met positieve ‘publicistiek.’

Dit alles heeft ertoe geleid dat vooral de officiële instanties al op voorhand gunstig gestemd waren ten opzichte van Kondratiuks debuut, hetgeen hun verwachtingen heeft bepaald. Ditzelfde gold trouwens voor de tegenstanders van een dergelijke politieke film, met dien verstande dat zij op voorhand negatief gestemd waren. Na de première bleken echter de verwachtingen niet helemaal te zijn waargemaakt. Voordat ik de wirwar van meningen ga analyseren die naar aanleiding van Kondratiuks debuut werden geventileerd, wil ik eerst de reacties behandelen van degenen die de film als eerste te zien kregen: de leden van de beoordelingscommissie.

5.2.2 De beoordelingscommissie

Op 7 februari 1970 kwam de filmbeoordelingscommissie (KK)⁶²² bijeen voor de projectie en evaluatie van *A HOLE IN THE GROUND*. De bijeenkomst werd voorgezeten door Czesław Wiśniewski, het toenmalige hoofd van de afdeling cinematografie. Onder de leden bevond zich bovendien een groot aantal kopstukken van culturele en cinematografische instituties: Wincenty Kraśko, gedeputeerde van het Centrale Comité van de Partij; Stanisław Trepczyński, rechter-

⁶²² Zie hiervoor hoofdstuk 3 en de beschouwing over de beoordelingspraktijken in § 3.1.3 “De staat als toezichhouder: beoordelingspraktijken en censuur.”

hand van de eerste secretaris; Wiesław Bożym, hoofddirecteur van de productiesector;⁶²³ Henryk Mocek, directeur van distributiesector,⁶²⁴ en Andrzej Skawina, directeur van het distributiebedrijf “Film Polski.” Behalve de partijfunctionarissen nam ook een aantal vakmensen deel aan deze beoordelingssessie: de nieuwe directeurs van de net opgerichte productieteams, Jerzy Jesionowski (“Wektor”), Ryszard Kosiński (“Plan”), Andrzej Walatek (“Kraj”); de regisseurs Wanda Jakubowska, Czesław Petelski en Aleksander Ścibor-Rylski; en twee filmcritici: Krzysztof Teodor Toeplitz en Janusz Gazda.⁶²⁵ Op grond van de samenstelling van de commissie kan al worden betoogd dat deze film van groot belang was voor de partij en dat bleek ook het geval gedurende de discussie waarvan ik de hoogtepunten hieronder zal inventariseren. De meerderheid van de aanwezigen bestond uit partijfunctionarissen.⁶²⁶ Het was dus te verwachten dat tijdens de beoordeling vooral politiek-ideologische kwesties aan bod zouden komen.

5.2.3 Eerste indrukken & punten

In grote lijn waren de meeste partijvertegenwoordigers tevreden met de ‘boodschap’ die de film uitdroeg, maar waren zij (in min of meerdere mate) ontevreden over de uiteenvallende plotstructuur. De vakmensen – de filmers en de twee critici – bevestigden (soms stilzwijgend) de inhoudelijke relevantie van de film, maar prezen vooral de vorm. De verdeling van de beoordelingspunten geeft de globale voorkeur van zowel de partijgenoten als ook van de vakmensen redelijk goed weer. De belangrijkste partijfunctionarissen,⁶²⁷ Kraśko en Trepczyński, beloonden allebei het inhoudelijke, c.q. ideologische element met 14 punten, wat een zeer positief oordeel inhield. Een opmerkelijk verschil komt naar voren als men de beoordelingspunten van de partijvertegenwoordigers naast die van de vakmensen legt. Zo waren de vakmensen eerder bereid punten te geven voor de formele aspecten. Ścibor-Rylski, Jakubowska en Gazda gaven Kondratiuk in alle vier de subcategorieën het maximale aantal punten.⁶²⁸ Deze puntenverdeling bevestigt de eerste indruk dat de filmvakmensen overwegend meer gecharmeerd waren van de formele uitwerking van de film dan de partijvertegenwoordigers. Al met al eindigde dit debuut

⁶²³ Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów “Zespoły Filmowe.”

⁶²⁴ Centralny Wynajem Filmu.

⁶²⁵ Informatie afkomstig uit de notulen van de zitting van de commissie. Zie: Archief FN, signatuur A-344/475: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 7.2.1970, dot. DZIURA W ZIEMI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 7.2.1970, m.b.t. A HOLE IN THE GROUND”). Ook de hierna aangehaalde uitspraken zijn afkomstig uit dit document.

⁶²⁶ Dat geldt eigenlijk voor de hele directiesector die op deze bijeenkomst aanwezig was, de drie nieuwe directeurs van productieteams inbegrepen. Zij werden in 1969 als apparatsjiks aangesteld om intern de vinger aan de pols te houden. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 204.

⁶²⁷ Minister Wiśniewski was niet betrokken bij de beoordeling. Hij gaf alleen het slotoordeel, op grond van de discussie.

⁶²⁸ Zie Tabel 1, § 3.1.3 “De staat als toezichhouder: beoordelingspraktijken en censuur en de laatste twee categorieën. De precieze gegevens over Toeplitz’ beoordeling ontbreken.

met een gemiddelde van 36 punten, hetgeen voor een ‘categorie II’-film stond. (Zie Tabel 3). Het was een ‘waardevolle film’ dus, conform de toenmalige beoordelingscriteria.⁶²⁹

TABEL 3 BEOORDELINGSRESULTATEN A HOLE IN THE GROUND⁶³⁰

	INHOUD	ARTISTIEKE VORM	CASTING & ACTEERSPEL	OPNAMES	MISE- EN- SCÈNE	GELUID	TOTAAL
KRAŠKO	14	10	4	2	2	0	32
JESIONOWSKI	10	12	4	2	2	2	32
ŚCIBOR-RYLSKI	10	10	5	3	3	3	34
BOŻYM	12	10	4	3	3	2	34
SKAWINA	—	—	—	—	—	—	34
TREPCZYŃSKI	14	10	4	3	2	2	35
KRÓL	—	—	—	—	—	—	36
PETELSKI	—	—	—	—	—	—	36
TOEPLITZ	10	12	5	3	3	3	36
MOCEK	11	12	5	3	3	3	37
LENART	15	12	4	3	3	0	37
WALATEK	12	13	4	3	3	2	37
GAZDA	12	12	5	3	3	3	38
KOSIŃSKI	—	—	—	—	—	—	39
JAKUBOWSKA	15	14	5	3	3	3	43
GEMIDDELD:							36

Deze slotbeoordeling volgde echter op een interessante discussie waarvan ik hier een aantal hoogtepunten wil toelichten. De verdeeldheid tussen de beoordelaars onderling en hun onzekerheid ten aanzien van de film kan zo goed zichtbaar worden gemaakt. In de discussie zijn zeer uiteenlopende oordelen geformuleerd die bovendien vaak diametraal tegengesteld waren. Sommigen duiden deze film bijvoorbeeld als ‘uiterst realistisch,’ anderen juist als ‘vervreemdend.’

5.2.4 Euforie over de ‘inhoud’ en ‘prachtige publicistiek’

De aftrap voor de discussie gaf Kraško. Hij was, in het licht van de partijhiërarchie, naast het hoofd van de afdeling cinematografie (Czesław Wiśniewski) en de rechterhand van de eerste secretaris (Stanisław Trepczyński), een van de belangrijkste deelnemers aan deze commissiezitting. Kraško roerde twee kwesties aan. Enerzijds liet dit debuut volgens hem te wensen over wat de plotstructurering betrof. Er waren te veel losse ‘scènetjes en gesprekjes,’ waardoor het in potentie geschikte materiaal niet helemaal succesvol aan elkaar gelijmd was. Het resultaat was

⁶²⁹ Zie eerder Tabel 2 in hoofdstuk 3, § 3.1.3 “De staat als toezichthouder: beoordelingspraktijken en censuur.”

⁶³⁰ De gegevens zijn afkomstig van dossiers bewaard in: Archief AAN, dossier NZK 1843, signatuur 4/21: “Kolaudacje filmów fabularnych. Protokoły z załącznikami 1969-70” (“Beoordelingsformulieren 1969-1970, met bijlagen”). De streep betekent dat de gegevens ontbreken in de bewaarde documentatie.

‘een beetje saai.’ Anderzijds stak Kraško de debutant een hart onder de riem door te benadrukken dat er inhoudelijk ‘veel moois’ in zat, waardoor het juist ‘geëngageerd’ en ‘niet banaal’ mocht heten. De ‘inhoudelijk lading’ was ‘uitmuntend.’ Ook bevielen hem de verwijzingen naar Lenin en naar onderwerpen uit ‘onze werkelijkheid.’ Al met al liet de film zich omschrijven als ‘prachtige publicistiek,’ waar de opdrachtgever meer dan tevreden mee kon zijn.

Euforisch over deze ‘publicistiek’ was ook de andere prominente deelnemer Stanisław Trepczyński. Hij uitte de hoop dat het ontdekken van de nieuwe oliebronnen in de werkelijkheid net zo voorspoedig zou verlopen. Een opmerkelijk detail dat hier nog aan toegevoegd kan worden, hangt samen met informatie over problemen die zich kennelijk op dat moment voordeden in de Poolse geologische industrie. Bij toeval kwam ik in het censuurdossier twee notities van respectievelijk 7 april 1968 en 14 augustus 1970 tegen, wat vrijwel exact de periode is waarin Kondratiuks debuut tot stand kwam. Beide instructies, afgegeven door het GUKPPiW, betroffen het tegenhouden van alle kritische publicaties over geologische exploitaties in Polen.⁶³¹ Wat dat precies inhield is niet helemaal duidelijk. De enige concrete uitspraak in de notities verwijst naar het verbod op negatieve uitlatingen over het gebruik van ‘Russische technologie.’ Het moge duidelijk zijn dat de partij geen negatieve of kritische uitlatingen op dit vlak wenste. De rechterhand van de secretaris was dus kennelijk oprecht blij met, in zijn woorden, ‘hopelijk een profetische’ film. Een film, bovendien, die aan de positieve beeldvorming van de Poolse geologie bijdroeg. Dit was 14 punten waard.

Tot op zekere hoogte bleek *A HOLE IN THE GROUND* dus een voorbeeldige film die goed bij de wensen aansloot die de partij de filmers in de jaren zestig had voorgelegd. Alleen in termen van plotstructurering bleek er veel aan te schorten: de film had een traag handelingsverloop, veel overbodige, niets aan het handelingsverloop toevoegende scènes, overbodige uitweidingen, onnodige en onduidelijke rollen vervullende personages. De twee bovengenoemde beoordelaars schreven de ‘fouten’ van de filmconstructie op conto van de onervarenheid van de debutant en reduceerden deze dus tot marginale minpunten die om verbetering vroegen maar het slotoordeel over de film niet in gevaar brachten.

Jerzy Jesionowski daarentegen vond de fouten in de plotstructuur ontoelaatbaar. Als enige stelde hij dan ook voor om de film van Kondratiuk af te wijzen en attendeerde zijn medebeoordelaars erop dat de fouten al in het scenario zaten. ‘Basiselementen’ van een goede film hadden al vanaf het begin ontbroken: het verhaal had geen ‘ruggengraat’ en de ‘publicistische’ hoofdthese was ook niet goed doordacht. Bovendien was het ‘moeilijk te preciseren’ wat de regisseur met die film bedoelde te zeggen, aldus Jesionowski. Anders dan in de hierboven besproken reacties, was Jesionowski’s verwachting ten aanzien van de politieke boodschap van deze film sterk beïnvloed door de vorm. Behalve op de afwijkingen in de verhalende structuur, wees hij ook op het ‘vervreemde’ beeld van Polen in de film. Het is waarschijnlijk onder de invloed van het verloop van de discussie en de overwegend instemmende reacties van andere beoordelaars,

⁶³¹ Zie Archief AAN, dossier GUKPPiW 1102, notities X-21 en X-15.

dat Jesionowski aan het eind zijn oordeel bijstelde. Hij beloonde Kondratiuks debuut toch nog met ‘een voldoende,’ dat wil zeggen, met 32 punten, hetgeen volgens de officiële puntenschaal inhield dat het hier een middelmatige film betrof.⁶³²

De inhoud trok dus niet zozeer de aandacht. Deze werd overwegend als vanzelfsprekend en juist gezien, zoals blijkt uit de reacties van de belangrijkste partijfunctionarissen. Veel problematischer bleek de vorm te zijn waarin deze inhoud gegoten was.

5.2.5 ‘Het versieren van de marges.’ Over de discutabele filmvorm

Zoals al eerder werd aangegeven leek in het filmmilieus het beeld te zijn ontstaan dat Andrzej Kondratiuk aan een politiek uiterst correcte film werkte. De uitspraken die ik hierboven aanhaalde onderstrepen de stelling dat dit ook de bedoeling was geweest. De meeste filmvakmensen op de commissiezitting waren dan ook zeer verbaasd over de onconventionele vorm van deze politiek correcte film. Criticus Krzysztof Teodor Toeplitz begon zijn evaluatie juist door aan te stippen niet te hebben verwacht dat er een discussie gevoerd zou worden na afloop van de projectie. Het lijkt erop dat hij vooraf van mening was geweest dat de beoordeling van dit debuut niet meer dan een façade was, dat wil zeggen: dat de film *a priori* al door de staat goedgekeurd was en de commissiezitting alleen voor de vorm plaatsvond. Dit bleek echter niet zo te zijn. De discussie ging alle kanten op. Toeplitz was plezierig getroffen door deze ‘van de conventie ontdane’ film.

Ook andere vakmensen werden door de nieuwe vertelstijl verrast. De regisseur Ścibor-Rylski betrapte zichzelf op tegenstrijdige reacties. Hij zei normaal gesproken een groot voorstander te zijn van de klassieke verhalende film. Tot zijn verrassing werd hij echter juist geboeid en geamuseerd door Kondratiuks ‘uit elkaar vallende’ film.

Een andere deelnemer, Ryszard Kosiński, prees de ‘edele vermenging’ van diverse stijlelementen. Hij doelde op de cascade aan genres, conventies en stijlen die hij in deze film terugvond. Tegen de uiteenvallende plotstructuur had hij, als een van de weinigen, geen bezwaar. Hij was overrompeld door de diversiteit aan elementen: hij hoorde in Kondratiuks film echo’s van andere films of van literatuur: Wajda’s *POPIÓŁ I DIAMENT* (ASHES AND DIAMONDS, 1958), Fellini’s *LA DOLCE VITA*, socrealistische films, maar ook Mrożeks literatuur.

De filmcriticus Janusz Gazda was ook verrast door deze plotstructuur, en twijfelde over zijn slotoordeel. De lange sequentie in het pension vond hij enerzijds voortreffelijk, maar ook een beetje banaal. Hij twijfelde; hij was gecharmeerd en toch ook geïrriteerd vanwege het feit dat hij de betekenis en de functie ervan in het verhaal niet kon achterhalen. Ik zal deze verlevingscène hier nu kort toelichten, alvorens de reactie op deze en soortgelijke scènes nader te analyseren. Het gaat hier om een opeenvolging van scènes waarin geologen niet tijdens het werk, maar in hun vrije tijd door de camera worden gevolgd. Zij verblijven ergens in een provincieplaats in het zuiden van Polen en worden gehuisvest in een plaatselijk pension. Buiten het

⁶³² Zie Tabel 2, § 3.1.3 “De staat als toezichhouder: beoordelingspraktijken en censuur.”

vakantieseizoen zijn de geologen hier de enige gasten en er valt dan ook weinig te beleven. Doelloos hangen zij rond in de gemeenschappelijke ruimte. De verveling druipt van het scherm. Zelfs een potje tafeltennis helpt niet om de tijd te doden. Deze sequentie is veelvuldig als opvallend en vernieuwend in de filmkritiek besproken, en meestal ook toegejuicht.⁶³³

Een deel van de Poolse kritiek herkende onmiddellijk de voor de *Nouvelle Vague* kenmerkende stijl. En inderdaad, Kondratiuk maakte in deze scènes gebruik van tal van *Nouvelle Vague* technieken, die allemaal stuk voor stuk binnen de filmnarratologie bekend staan als technieken waarmee de klassieke verhaalvorm (in de zin van de Hollywoodfilm) kan worden verstoord. Dit punt wil ik hier graag iets nader uitwerken, omdat deze verstoringen zich tevens als typische groteske verstoringen van verhoudingen en hiërarchieën laten begrijpen.

De pension-episode wordt de kijkers in een opeenvolging van zes *shots* aangeboden. Hij duurt ook bijna zes minuten en wordt begonnen en afgesloten met opvallende *long takes*. Bezien vanuit een klassiek perspectief op de plot concentreren deze scènes zich op volstrekt onbelangrijke handelingen. Het zijn handelingen die voor het handelingsverloop absoluut niet essentieel zijn, die in feite overbodig zijn, en die de hoofdlijn van het verhaal ondermijnen. De manier waarop de geologen de tijd proberen te doden in het lege pension is bepaald niet verzocht. De kijker ziet hen klungelig tafeltennissen, op de piano pingelen, rondhangen, dansjes doen, flirten met de keukenmeisjes, en bovenal ‘zich vervelen.’ De handelingen sturen de plot dus zeker niet in de richting van de kern van het verhaal, die gevormd wordt door de geologische missie. Wat in een klassieke film normaal gesproken ‘would have [been] trimmed as waste,’⁶³⁴ wordt hier niet alleen in het geheel opgenomen maar ook prominent in beeld gebracht. Want al dat onbelangrijke ‘gedoe’ wordt nog eens uitgerekt door het inzetten van *long takes*. Als gevolg hiervan maakt de kijker de verveling van de geologen in *real time* mee, dat wil zeggen, de kijkers ‘vervelen’ zich samen met de geologen. De consequentie van dit ‘uitrekken’ is een uitstel van het handelingsverloop. Dit wordt in de filmnarratologie als ‘dode tijd’ (*temps mort*) aangeduid. Deze combinatie van de technieken – *temps mort* en *long takes* – is de gangbare wijze om een plot te *dedramatiseren*.⁶³⁵ Deze technieken werden in de jaren zestig onder anderen door de *Nouvelle Vague*-cineasten gepopulariseerd,⁶³⁶ en Kondratiuk bouwde hier kennelijk op voort.

In licht van het bovenstaande is de klacht van Kraško heel begrijpelijk. Hij was voorbereid op een klassiek vertelde socialistische film waar, zoals in hoofdstuk 3 werd aangegeven, alleen de essentiële elementen worden getoond en geen ‘Joyce-achtige’ omwegen en onbenullighe-

⁶³³ Zie Konrad Eberhardt, “Film o nauce czy o urodzie życia?” *Ekran* 24, 1970. Alicja Helman, “Sukcesy i rozczarowania debiutów,” *Kino* 10, 1970. Wojciech Wierzewski, “Wyłom pewnej tradycji?,” *Tygodnik Kulturalny* 27, 1970.

⁶³⁴ David Bordwell, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging* (Berkeley etc.: University of California Press, 2005), 153.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (Boston etc.: McGraw-Hill, 2008), 96.

den.⁶³⁷ Het lijkt niet toevallig dat Kraško de losse ‘scènetjes en gesprekjes’ in Kondratiuks film met de prozawerken van niemand minder dan James Joyce vergeleek. Het ultieme anti-model van de socrealistische kunst doemde hier plotseling op in de receptie van een film, die een voorbeeldig propagandawerk had moeten worden. Kraško wees op de herontdekking van Joyce door de toenmalige Poolse kritiek en verzette zich tegen deze ontwikkeling, al verwoordde hij het voorzichtiger dan Karl Radek. Volgens Kraško was het mogelijk dat ook de literatuur van Joyce iets waardevols in zich had, maar het was in zijn ogen in ieder geval niet de richting die film moest inslaan. De bezwaren van Kraško lijken overigens niet helemaal onterecht. In plaats van bezig te zijn met hun missie, ‘on the great arena of world affairs,’⁶³⁸ in de avonduren projecten doornemend of plannen schrijvend – het liefst de vijfjarenplannen, zoals de goede stalinistische traditie voorschreef – treffen de kijkers Kondratiuks protagonisten in een totaal andere context aan. Zij zien de geologen doelloos rondhangen, of achter keukenmeisjes aanrennen als een onnozel stel scholieren. Wat Karl Radek zou doen verzuchten dat ‘nothing essential can be learned from Kondratiuk.’

De uit elkaar vallende plotstructuur wekte ook bij andere vertegenwoordigers van de partij veel weerstand op. Menigeen suggereerde de ‘omslachtige’ scènes dan maar weg te knippen, om op die manier de essentie te redden. De rechterhand van de eerste secretaris, Trepczyński, noemde als voorbeeld de nietszeggende scène met de aankomende trein. Ik heb hiervoor al onthuld hoe Kondratiuk het woord trein (*pociąg*) op een dubbelzinnige wijze illustreerde.⁶³⁹ Ook in zijn debuut lijkt dit woordgrapje te zijn verstopt: een shot van een trein die op de kijker afkomt, wordt gevolgd door een shot van een zoenend stel op een brug over het spoor. De dubbelzinnigheid schuilt hier wederom in de betekeniscombinatie van het woord (*pociąg*) dat zowel trein als aantrekkingskracht betekent. Kondratiuk speelde in zijn debuut uitbundig met taal – een aspect van het werk dat in hoofdstuk 7 nader onder de loep wordt genomen. Wat hier ter zijde nog opgemerkt kan worden is dat ook het perverteren van klassieke, emblematische scènes uit de filmgeschiedenis, in dit geval van L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1895) van de gebroeders Lumière, door het naspelen ervan en vooral het op groteske wijze omkeren van de conventies, ook die van cinema, eveneens een van de terugkerende kunstgrepen van Kondratiuk is, die hierna nog uitvoerig aan bod zullen komen.⁶⁴⁰

Tegen deze kijk op de ‘omslachtige’ scènes opponeerde de tweede bij de beoordeling aanwezige criticus, Toeplitz. Hij sprak een waar pleidooi uit voor deze vernieuwende vertelstijl. Het ging volgens hem om een nieuw opkomende filmvorm, waarin het zwaartepunt niet meer op het verhalende lag, en waarvan de vorm sterk van de ‘klassieke conventie’ afweek. De ‘klassieke

⁶³⁷ Zie hoofdstuk 3 en de speech over het socialistisch realisme van Karl Radek besproken in § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

⁶³⁸ Radek, “Contemporary Literature and the Task of Proletarian Art (1934).”

⁶³⁹ Zie eerder hoofdstuk 4, § 4.2.4 “Verkenning van de poëtica: de versleutelde ‘aantrekkingskracht’”

⁶⁴⁰ Zie verder dit hoofdstuk, evenals hoofdstuk 7.

conventie' omschreef hij als 'het schema met een begin, de complicering in het midden en het einde.' Het betrof hier, met andere woorden, de meest canonieke verhaalvorm, zoals die ook al door Aristoteles was omschreven.⁶⁴¹ Kondratiuks film, vol van 'scènetjes en gesprekjes,' bijzaken, uitweidingen, *temps morts*, dedramatiseringstechnieken, 'omslachtheid' et cetera, druiste kennelijk in tegen deze meest 'klassieke' verhaalvorm. In tegenstelling tot Kraško juichte Toepnitz dit allemaal juist toe, omdat, in zijn woorden, deze 'klassieke conventie' sowieso aan vernieuwing toe was. Het was niet meer 'realistisch,' 'want het leven kent tenslotte noch duidelijke beginpunten noch eindjes.' 'De stilistiek van het versieren van de marges,' die Kondratiuk volgens Toepnitz toepaste, was veel authentieker.

Toepnitz, afgestudeerd als kunsthistoricus, maakte deze vergelijking vermoedelijk niet *ad hoc*. Over groteske ornamenten in de marge van beeldend werk had hij tijdens zijn studie waarschijnlijk vaker gelezen. Het gaat hier om een binnen het groteskenonderzoek vaak gemaakte vergelijking. Zo heeft ook Montaigne zijn eigen groteske essays, zijn kanttekeningen in de marge, vergeleken met de marginale, grillige versieringen in de beeldende kunst. De analogie dient ook ter aanduiding van plotstructuren waarin de ruimte in het centrum van het verhaal leeg is en de randen met grillige uitsnedes en onsamenvangende stukjes gevuld zijn.⁶⁴² Kondratiuks onsamenvangende en omslachtige 'scènetjes en gesprekjes' worden door Toepnitz uiteindelijk in dezelfde traditie van de groteske verhaalvorm gezet. Wel veronderstelde deze nieuwe vorm, zoals hij ook aangaf, een andere kijkhouding. Bezien vanuit het perspectief van de 'klassieke conventie,' voegde hij toe, zat de film vol met onnodige, langdradige, omslachtige elementen, die 'geknijpt,' of opnieuw gemonteerd zouden moeten worden.

5.2.6 Eindoordeel & 'knipadvies'

Ondanks de argumenten van Toepnitz schreef een aantal deelnemers in de rubriek 'verbeterpunten' zorgvuldig op wat er allemaal 'ingekort' moest worden. Ook de 'zich vervelende' geologen werden daar vermeld. Kondratiuk verdedigde zich nog door aan te stippen dat hij het materiaal uiterst zorgvuldig had gemonteerd. Ook zei hij dat dit een 'rijp' resultaat was, een resultaat van een lang montageproces, dat veel langer had geduurd dan het draaien van de film. De film zou er niet op vooruit gaan, meende hij, wanneer de fragmenten die tenslotte 'niet toevallig' waren, er uitgeknipt zouden worden, en dat alleen op grond van de afwijkingen ten aanzien van de plotstructuur.

Minister Wiśniewski formuleerde het eindoordeel: het geheel diende nogmaals doorgenomen, en 'ingekort' te worden. De directeur van het Hoofdkantoor van de Cinematografie,⁶⁴³ Zbigniew Pastuszko, stuurde vier dagen na de commissiezitting, op 11 februari 1970, een in-

⁶⁴¹ Vergelijk de basisprincipes van de verhaalopbouw in: Aristoteles, *Poëtica* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1986).

⁶⁴² Zie ook hoofdstuk 4 "Representatie van de alledaagse geschiedenis," in Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 241-322.

⁶⁴³ Naczelný Zarząd Kinematografii, NZK.

structiebrief naar productieteam “Nike,” met het verzoek om ‘het inkorten te overwegen,’⁶⁴⁴ hetgeen waarschijnlijk een eufemistisch verholde opdracht tot censuur was. Het is mij onbekend of er vervolgens nog veranderingen zijn aangebracht.⁶⁴⁵ De treinscène is in ieder geval gered. Op 2 maart 1970 gaf het GUKPPiW zijn goedkeuring. De distributieopdracht werd door minister Wiśniewski getekend op 28 maart 1970.⁶⁴⁶ De film was, zoals gezegd, een categorie II film geworden en dit betekende een breed distributietraject.⁶⁴⁷

5.3 Het debuut (1970): de ontvangst na de première

In de wandelgangen schijnt deze film al voor de première onder de critici onderwerp van gesprek te zijn geweest. De kritiek leek bij voorbaat al verdeeld, zoals Konrad Eberhardt in zijn recensie in retrospectief opmerkte.⁶⁴⁸ Een maand voor de première kwam de eerste aankondiging in de pers. Het filmbulletin *Filmowy Serwis Prasowy* meldde dat het hier om een ‘moeilijk te definiëren’ film ging, een soort ‘filmische ballade.’⁶⁴⁹ Dit bleek de eerste, moeizame poging om Kondratiuks debuut van een etiket te voorzien.

5.3.1 Socialistische kritiek: het ‘Poolse’ en ‘edele’ werkethos

Op 12 juni 1970 ging Kondratiuks debuut in première. De recensies verschenen direct daarna in de meeste dag- en weekbladen.⁶⁵⁰ De discussie over de vorm van de film, die al tijdens de beoordelings sessie was begonnen, woedde na de première ook in de pers. De recensie in de partijkrant *Trybuna Ludu* nam een standpunt in dat in de buurt kwam van de adviezen van de partijvertegenwoordigers in de beoordelingscommissie. Jan Alfred Szczepański was lovend over het onderwerp en bekritiseerde de formele elementen die het ‘misvormd en overladen’ hadden. De ‘zijpaden’ van het verhaal en de stijl à la de Poolse *Nouvelle Vague* waren geen juiste koers in de film, zo luidde zijn conclusie. Het was een zeer kritische beoordeling, die tegelijkertijd duidelijk maakte dat het enthousiasme aan de kant van de apparatsjiks wellicht al begon af te nemen.

De richtlijnen die rond 1968 waren ingevoerd en die kunstenaars ertoe dwongen films te maken die betrokken waren bij de *nationale* problemen van de *socialistische* staat, bleken ook hun effect te hebben gehad op de receptie. De reacties waarin het thema ‘arbeid’ positief werd

⁶⁴⁴ Archief AAN, dossier NZK 1843, signatuur 4/21: “Kolaudacje filmów fabularnych. Protokoły z załącznikami 1969-70” (“Beoordelingsformulieren 1969-1970, met bijlagen”).

⁶⁴⁵ Wel werd een nieuwe jazz-soundtrack toegevoegd, want de vorige was al gebruikt in een andere (door de censuur vastgehouden) film van Skolimowski. Het hergebruiken van de muziek van een verboden film werd door de commissie afgekeurd. Zie Archief AAN, dossier NZK 1843, signatuur 4/21.

⁶⁴⁶ Archief AAN, dossier NZK 1843, signatuur 4/21.

⁶⁴⁷ Over het distributiebeleid zie eerder hoofdstuk 3, § 3.1 “De dogma’s van de socialistische filmindustrie (1945-1953).”

⁶⁴⁸ Eberhardt, “Film o nauce czy o urodzie życia?”

⁶⁴⁹ “Dziura w ziemi,” *Filmowy Serwis Prasowy* 10, 1970.

⁶⁵⁰ Zie het recensiebestand in Bijlage 1.

ontvangen en de ‘pretentieuze’ vorm werd veroordeeld, vond men ook in de meeste kranten terug. Meestal benadrukten deze kritieken de actualiteit van de film en het belang van het ‘edele werkthema.’⁶⁵¹ Het nationale werd door dit deel van de kritiek, elke keer als de kans zich voordeed, benadrukt. Wie deze recensies erop naslaat, leest dat de film van Kondratiuk over ‘Póólse generaties jongeren’ ging,⁶⁵² over ‘de verfrissende blik op de Póólse provincie,’⁶⁵³ over ‘een doorsnee Pool anno 1970,’⁶⁵⁴ en zelfs over ‘de gepoloniseerde Don Quichote.’⁶⁵⁵ De nationalistische koers die de communistische partij op dat moment koos, was dus ook in de receptie van Kondratiuks debuut duidelijk zichtbaar.

5.3.2 Eerste indrukken van verdeeldheid

Een persdiscussie en twee recensies wil ik in mijn beschouwingen over de receptie van Kondratiuks debuut door de Poolse filmkritiek wat uitvoeriger doornemen. De fragmenten van de discussie werden twee weken na de première, op 28 juni 1970, in *Ekran* gepubliceerd. De recensies zijn respectievelijk van Konrad Eberhardt in *Ekran* (14 juni 1970) en van Stanisław Janicki in *Film* (28 juni 1970). Beide critici verwezen naar en analyseerden de problemen die de kritiek ervoer in confrontatie met Kondratiuks bioscopdebuut. Naast het inzicht in de moeizame oordeelsvorming, bieden deze recensenten dus ook zicht op de manier waarop A HOLE IN THE GROUND en de receptie ervan in het filmveld resoneerde.

Beide critici waren verrast door de film. Eberhardt reageerde echter veel positiever dan Janicki die vooral onzeker was door de onverwachte vorm van het debuut. Het is interessant om te zien dat beide critici eigenlijk op dezelfde afwijkingen en gebreken in de film wezen (in grote lijnen komen die overeen met de punten die de commissie ook al besprak). Hun positie *vis à vis* al die gebreken bleek echter toch net even anders. Eberhardt was euforisch over de onconventionele vorm en rebelse houding van Kondratiuk als regisseur. Hij onderstreepte de gedurfdheid van deze jonge filmer om anders dan de ‘welgemanierde alumni van de regieopleiding’ en ‘Gediplomeerde Filmers,’ ‘canons omver te werpen.’ Zo bleek Kondratiuks gebrek aan een diploma toch in zijn voordeel te spreken.

Janicki was meer ambivalent: hij prees Kondratiuks talent en vakmanschap, maar stoorde zich aan de inconsequenties in de film. Ook beriep hij zich telkens op andermans uitspraken in zijn recensie, alsof hij geen vertrouwen had in zijn eigen oordeelsvorming. Uit zijn betoog zou

⁶⁵¹ Jaszcz, [Jan Alfred Szczepański], “Trzeba wierzyć poszukiwaniom,” *Trybuna Ludu*, 16.9.1970.

⁶⁵² Ik verwijs hier graag ook naar de reeks lezingen die door DKF werden georganiseerd. In november 1971 was er bijvoorbeeld een lezing in Wrocław, waar Konrad Eberhardt een voordracht hield over het beeld van de Poolse jongeren in film. In het dagprogramma werd toen ook de vertoning van A HOLE IN THE GROUND opgenomen. Zie het verslag van deze bijeenkomst in “Kronika,” *Kultura Filmowa* 4, 1972.

⁶⁵³ Józef Pencula, “Świeże spojrzenie na Polskę powiatową,” *Dziennik Ludowy*, 16.6.1970.

⁶⁵⁴ K.K., [Kazimierz Kor], “Polak 1970,” *Zielony Sztandar*, 2.8.1970. Czesław Michalski, “Dziura w ziemi,” *Sztandar Ludu*, 18.6.1970. Mieczysław Skąpski, “Przeciętny Polak 70,” *Głos Wielkopolski*, 26.6.1970.

⁶⁵⁵ Michalski, “Dziura w ziemi.”

men dus kunnen opmaken dat hij tot de tweede groep critici behoorde, de groep die in een toestand van besluiteloosheid terecht was gekomen. Janicki zag dit echter anders en schreef de onvolmaaktheden van Kondratiuks film toe aan het gebrek aan ervaring van deze debutant. Al in 1960, zoals ik in hoofdstuk 4 heb laten zien, reduceerde deze criticus Kondratiuks formele experimenten tot ‘fouten’ van een nog onvoldoende voor het regievak voorbereide filmstudent. Tien jaar later had zijn oordeel een vergelijkbare toonzetting. Kondratiuk was volgens Janicki ‘op zoek naar zijn stijl,’ wat een terugkerend argument van de kritiek werd omdat die geen vat kon krijgen op dit oeuvre. Janicki toonde zich in zijn recensie volkomen radeloos. De film beviel hem, maar geconfronteerd met de ‘bizarre vermenging van goede en slechte elementen’ kon hij geen duidelijk oordeel formuleren.

Beide critici lieten zich ook uit over de opvallende reacties die Kondratiuks debuut uitlokte. Eberhardt signaleerde als eerste de verdeelde reacties van de Poolse filmkritiek. Janicki maakte daarentegen als eerste een inzichtelijke typologie van deze reacties, en dat al twee weken na de première. Hij zag drie typen reacties onder zijn vakgenoten: 1) critici die ‘in verrukking raakten,’ omdat zij in Kondratiuks debuut een nieuwe stem in de Poolse film hoorden; 2) critici die hun neus ophaalden voor het nieuwe en op de inhoudelijke en stilistische inconsequenties wazen; en 3) critici die zo geïrriteerd waren dat zij de film van ‘ketterij’ verdachten en als totaal mislukt beschouwden. Interessant genoeg plaatste Janicki zichzelf niet expliciet in een van deze drie groepen; hij bedreef liever metakritiek. Hij maakte echter wel duidelijk dat hij door de ontvangst van dit debuut werd verrast en zich niet goed een houding wist aan te meten. Hem vielen juist de tegengestelde reacties op waarin men sporen van enerzijds fascinatie, en anderzijds irritatie aantrof (beide emoties zijn typerend voor de ontvangst van groteske kunst⁶⁵⁶). Het Poolse filmveld was dus, zoals Janicki laat zien, enorm verdeeld over de waarde en betekenis van dit debuut.

5.3.3 De tekens van vernieuwing: het opengetrokken raam

Konrad Eberhardt ontpopte zich als de grootste pleitbezorger van Kondratiuks talent en was een van de meest enthousiaste ‘in verrukking gebrachte’ critici. *A HOLE IN THE GROUND* was volgens hem én volkomen ‘nieuw,’ én ‘eerlijk,’ én ‘amusement,’ én ‘intelligent.’ Bovendien gebruikte Eberhardt in zijn vergelijking een opmerkelijke metafoor die in de Poolse context een specifieke betekenis draagt. ‘Er gebeurt hier iets belangrijks,’ schreef de criticus, het lijkt alsof ‘het raam wijd open wordt getrokken.’ Het is de moeite waard om bij deze ‘open raam’-metafoor even stil te staan.

De metafoor deed haar intrede in de Poolse filmtraditie in de context van de ‘dooi.’ Voor het eerst werd hij door Andrzej Munk gebruikt.⁶⁵⁷ In Munks debuutfilm uit 1957, *CZŁOWIEK NA TORZE* (*MAN ON THE TRACK*), wordt in een scène aan het einde van de film, na een lange verga-

⁶⁵⁶ Zie hierover eerder hoofdstuk 2, § 2.3.2 “De groteske ervaring.”

⁶⁵⁷ Munk was, naast Andrzej Wajda, de grote vertegenwoordiger van de *Poolse School*.

dering in een benauwde ruimte het raam wijd open gezet: ‘The air in here is bad,’ says the head of the investigation at the end of the hearing and he opens the window.’⁶⁵⁸ De Tsjechische film-historici, Mira en Antonín Liehm, haalden dit kernfragment in hun standaardboek over de Midden- en Oost-Europese film al als exemplarisch aan in 1977.⁶⁵⁹ Ook hebben Poolse film-kundigen veelvuldig op deze ‘metaforische scène’ gewezen.⁶⁶⁰ Dit op het eerste gezicht onbeduidende detail werd door de filmkritiek na de ‘dooi’ eenstemmig begrepen als metafoor voor vrijheid. Blijkbaar voelde het na de dood van Stalin, alsof de benauwdheid weg was getrokken door enkel het Poolse raam naar de wereld open te zetten. Als ‘symbolische geste’ werd deze scène recentelijk ook door Haltof gemarkeerd, als metafoor voor ‘de politieke atmosfeer van oktober 1956 in Polen.’⁶⁶¹

Net als Munk liet ook Kondratiuk⁶⁶² zijn personages in *A HOLE IN THE GROUND* tijdens een vergadering (waarin de ‘werkmethodes’ van de hoofdpersoon bekritiseerd worden) de benauwde ruimte ventileren. Het mag karakteristiek heten dat Eberhardt dit element uit de film gekozen heeft. Het open raam gebruikte hij echter opvallend genoeg als een metafoor voor Kondratiuks debuut. Dit is wat Kondratiuks werk blijkbaar deed in de ogen van de criticus. Eberhardt interpreteerde deze metafoor echter vooral als een subversieve geste van Kondratiuk.⁶⁶³ Hij was overigens de enige die deze metafoor herkende. Dit aspect werd ook in de latere kritieken nooit expliciet benoemd.

5.3.4 ‘Dubbel oppositioneel’ jegens de traditie

Zoals gezegd onderstreepte Eberhardt zijn waardering voor het feit dat Kondratiuks film de meest schoolse, dat wil zeggen de meest gecanoniseerde en geaccepteerde filmtradities omverwierp. Opvallend aan deze stelling was, dat het impliceerde dat er meerdere canons tegengesproken werden in Kondratiuks werk. Tot nu toe heb ik laten zien dat *A HOLE IN THE GROUND* vooral inbreuk maakte op de socialistische (productie)film. Eberhardt stelde dat deze film niet enkel, maar ‘dubbel oppositioneel’ was. De film verbrak volgens hem niet alleen de eisen die

⁶⁵⁸ De Engelse transcriptie van de dialoog is afkomstig van Liehm & Liehm, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, 175.

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, 49. Ook de eerste Engelstalige monografie over de Poolse film wees op deze scène. Zie Michalek & Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, 118.

⁶⁶¹ Haltof, *Polish National Cinema*, 69. (Mijn vertaling).

⁶⁶² Er bestaan overigens veel overeenkomsten tussen debuutfilms van Munk en Kondratiuk: beiden werden aangezet tot het maken van een productiefilm en beiden gaven aan deze conventie een eigenzinnige draai. Kondratiuk parafraseerde en citeerde bovendien regelmatig uit het werk van Munk. Een opmerkelijk voorbeeld vindt men in *HYDRO-RIDDLE*. De scène met de dronken spoorwegwachter vormt een duidelijke parafrase van Munks *MAN ON THE TRACK*. Het dronkenschap van spoorwegwachter Sałata in Munks film leidde tot een ongeluk. In *HYDRO-RIDDLE* lukt het AS om een ongeluk te voorkomen, maar Kondratiuk parafraseerde de dialogen uit *MAN ON THE TRACK* en huurde bovendien dezelfde acteur, Jerzy Turek, voor de rol van spoorwegwachter in.

⁶⁶³ Zie meer hierover verder in hoofdstuk 7.

het socialistisch realisme aan de film stelde, zoals een schematisch verhaalopbouw en een positieve held, het debuut weersprak eveneens de emblematische Poolse romantische traditie, vertegenwoordigd door de films van de *Poolse School*. Hier voerde Eberhardt een interessant punt aan. En zoals in hoofdstuk 1 al werd aangehaald, hebben ook latere critici Kondratiuk in een dergelijke averechtse positie tot de romantische traditie geplaatst.⁶⁶⁴

Ook Wojciech Wierzewski vroeg zich af op welke wijze deze film een ‘breuk in een bepaalde traditie’ bewerkstelligde.⁶⁶⁵ En in welke traditie dan eigenlijk? Die van de auteursfilm, zoals bijvoorbeeld werk van Jerzy Skolimowski, waarmee deze criticus Kondratiuks debuut vergeleek? Of die van de productiefilm, waarvan Wierzewski eveneens aanwezige tekenen zag?

Kondratiuks film druiste, net als zijn ‘grotesken’ wederom tegen beide pilaren van de Poolse film in: de socialistische film en de Poolse (romantische) auteursfilm. De ‘traditionele beoordelingscriteria,’⁶⁶⁶ dat wil zeggen de gangbare begrippen, etiketten, categorieën, tradities, conventies, et cetera boden geen houvast. En ook ‘dé stijl’ bood geen houvast. Er waren namelijk meerdere stijlen.

5.3.5 Nutteloze beoordelingscriteria, twijfels en de verwarring

Nog geen twee weken na de première stond dit debuut al centraal in het debat over de vernieuwing van de Poolse film. Op 28 juni 1970 publiceerde het filmblad *Ekran* een verslag van die discussie, hetgeen deel uitmaakte van een serie bijeenkomsten en artikelen over ‘de meest interessante verschijnselen van de jonge Poolse cinema.’⁶⁶⁷ De gedachtewisseling vond plaats tussen Andrzej Kondratiuk en drie filmcritici: Rafał Marszałek, Zygmunt Kałużyński en Konrad Eberhardt. Wat er besproken werd was niet alleen het fenomeen van de nieuwe filmvorm, maar vooral ook de verstoring van verwachtingspatronen. ‘Eerlijk gezegd,’ bekende Eberhardt, ‘een filmcriticus *pur sang* heeft alle kansen om die film teniet te doen en in diskrediet te brengen; alle traditionele beoordelingscriteria blijken in confrontatie met deze film nutteloos.’⁶⁶⁸ Met deze uitspraak raakte hij de kern van het probleem van de receptie van het werk van Kondratiuk: in een handomdraai kon men van mening veranderen.⁶⁶⁹ Uit de titel van de discussie in *Ekran* – “Tussen de productiefilm en de *Nouvelle Vague*-film” – kan men overigens opmaken dat Kondratiuks debuut niet slechts dubbel, maar ‘drievoudig’ oppositioneel was. Het stond zowel te-

⁶⁶⁴ Zie verder ook hoofdstuk 6, waar deze voor de Poolse groteske traditie zo kenmerkende anti-romantische houding nader wordt behandeld.

⁶⁶⁵ Wierzewski, “Wyłom pewnej tradycji?”

⁶⁶⁶ “Między produkcjnikami a nową falą,” *Ekran* 26, 1970.

⁶⁶⁷ Ibid.

⁶⁶⁸ Ibid.

⁶⁶⁹ Ook een andere prominente criticus, Aleksander Jackiewicz, gebruikte opmerkelijk genoeg een vergelijkbare stelling in zijn recensie van *A HOLE IN THE GROUND*: ‘Het is lastig om over die film te schrijven. Men kan hem even goed neerhalen als verdedigen.’ Aleksander Jackiewicz, “Geolog jako pierrot,” *Życie Literackie* 27, 1970.

genover de romantische auteursfilm, als tegenover de socrealistische film, als tegenover de *Nouvelle Vague*-film.

De combinatie *Nouvelle Vague* en productiefilm lijkt op voorhand ondenkbaar en onlogisch. Voor de artistieke kritiek, die voor de productiefilm totaal geen waardering kon opbrengen, maar juist naar de Poolse *Nouvelle Vague* hunkerde, moest het een vreemde gewaarwording zijn geweest om die twee conventies plotseling met elkaar in verband te brengen. Meer diametraal tegengesteld kon niet: beide genoemde tradities lagen mijlenver van elkaar af; het waren tot op zekere hoogte elkaars tegenpolen. Een van de aan de discussie deelnemende critici, Zygmunt Kałużyński, maakte een treffende diagnose over de incompatibiliteit van beide tradities. Het waren volgens hem ‘elkaars tegenpolen die nooit eerder naast elkaar werden plaatst,’ waardoor Kondratiuks film ‘stilistisch gezien, een originele onderneming’ was, maar wel risikant. De criticus wees ten eerste op de incompatibiliteit van beide filmstijlen: enerzijds bevatte de film kenmerken van de normatieve productiefilm, met een strakke verhaallijn; anderzijds was de weergave van *de la vie courante* typerend voor de nieuwe avant-gardistische tendensen. De liefhebbers van de socialistische film zouden zich, volgens Kałużyński, ergeren aan het gebrek aan plotsturing – en dat werd feitelijk aan de hand van de reacties van de commissieleden zichtbaar. De *Nouvelle Vague*-fans daarentegen zouden zich juist niet storen aan de afwijkende plotopbouw en konden het *ménage à trois* aspect en de ‘intellectuele overpeinzingen en dilemma’s’ van de film wel waarderen. Wat hen echter zou ergeren waren de socialistische productie- en werkthema’s, aldus Kałużyński. Hij voorzag daarom een enorme desoriëntatie onder de filmkijkers en critici.

De waardering die vele critici voor het vernieuwende karakter van dit werk uitdrukten, liet zich dus moeizaam in de juiste vorm gieten. Critici klaagden hierover ook openlijk. Zij waren verrast, maar wisten dit vaak niet goed te onderbouwen of waren niet zeker van hun eigen oordeel. Zij keken dus niet alleen naar de film, zij observeerden ook hun eigen en elkaars kijkhouding. Een soortgelijke zelfreflectieve impuls ziet men vaker bij de receptie van groteske kunst, en veel onderzoekers, waaronder de door mij behandelde Tsur, zien het als een mogelijk resultaat van de confrontatie met de groteske verwarring.⁶⁷⁰

Kondratiuks debuutfilm leek voortdurend vragen op te roepen bij de critici. Wanneer men de vraagtekens in deze kritieken zou turven, dan zou men versteld staan van het grote aantal. Hetzelfde geldt voor de uitroeptekens. Eberhardts juichende toon over de ‘stilistische, speelse momenten in die film!’⁶⁷¹ is vermeldenswaardig. Kondratiuks critici hadden blijkbaar dergelijke leestekens dringend nodig hun emoties uit te drukken in de tekst.⁶⁷²

⁶⁷⁰ Zie eerder hoofdstuk 2, § 2.3.2 “De groteske ervaring.”

⁶⁷¹ “Między produkcjnymi a nową falą,” *Ekran* 26, 1970.

⁶⁷² Zie de vraagtekens in Melchior Brylak, “Dziura w ziemi,” *Słowo Powszechne*, 11.6.1970. Helman, “Sukcesy i rozczarowania debiutów.” Jackiewicz, “Geolog jako pierrot.” Gracjana Miller, “Dziura w ziemi,” *Żołnierz Polski*, 18.7.1970. Wierzewski, “Wyłom pewnej tradycji?” Zie de uitroeptekens in

Critici konden de motieven uit de film ook niet goed plaatsen. Zij wilden meer weten. Het intrigeerde en irriteerde. Wat wilde de regisseur met die vergaderingscène ook alweer zeggen? Wat betekende de ‘surrealistische’⁶⁷³ scène, waarin de geologen op bezoek gingen bij twaalf ‘rare bakkers’⁶⁷⁴? Waren dat soms apostelen?⁶⁷⁵ Zijn dit romantische helden? De hoofdpersoon, Andrzej Orawiec, bleek bij nader inzien ook moeilijk te bevatten, voldeed hij wel aan het gewenste profiel van de klassieke socialistische held? Niet iedereen zag hem op die manier. Bij sommigen doemde bijvoorbeeld het beeld van Pierrot⁶⁷⁶ of van Don Quichote op.⁶⁷⁷ Deze do-lende, wispelturige personages uit de Europese (groteske) literatuurtraditie, die respectievelijk naar hun geliefde Columbine en Dulcinea verlangden, waren immers goede voorbeelden van personages die de grote daden aan anderen overlieten en zich volkomen overgaven aan hun eigen dwaasheid. Het vrouwelijke element was ook een terugkerend thema in de recensies en zorgde voor veel verwarring. Men wist al die vluchtige vrouwelijke bijrollen niet altijd goed te plaatsen. De ‘giechelende meisjes’ irriteerden zelfs een aantal critici.⁶⁷⁸ Een dergelijke, hoogst ongewone vermenging van incompatibele elementen, zoals die ook zich in het groteske interval voordeden – als ‘a jumble and distortion of other forms’ (in de woorden van Harpham) – was een probleem dat de kritiek maar moeilijk kon oplossen. De film viel telkens tussen de categorieën, het was oninpasbaar. Toch herkenden de critici diverse, al dan niet incompatibele tradities, conventies, stijlen en thema’s. Het raakt hier dan ook weer aan het groteske waar desoriëntatie en de verstoring van interpretatiestrategieën geen onbekende verschijnselen zijn, immers het groteske kunstwerk ‘calls forth contradictory interpretations, and interpretations to which it refuses to yield.’⁶⁷⁹

5.3.6 Eerste aanzet tot canonisering: de *Derde Poolse Cinema*

De interpretatieproblemen beperkten zich niet tot Kondratiuk alleen. De hele generatie Poolse filmmakers waar hij deel van uitmaakte, kenmerkte zich door vernieuwend werk dat afweek van wat men tot dan toe gewend was te zien. Deze generatie kwam te boek te staan als de *Derde Poolse Cinema* (*Trzecie Kino Polskie*). In 1967, toen Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi en andere jonge debutanten aan het firmament verschenen, lanceerden Konrad Eberhardt en Ja-

Eberhardt, “Film o nafczie czy o urodzie życia?” en ook zijn en Kałużyński’s uitspraken in “Między produkcyniakiem a nową falą.”

⁶⁷³ Jaszczyk, “Trzeba wierzyć poszukiwaniom.”

⁶⁷⁴ Kosiński tijdens de beoordelingscommissie. Zie: Archief FN, signatuur A-344/475: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 7.2.1970, dot. DZIURA W ZIEMI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 7.2.1970, mbt. A HOLE IN THE GROUND”).

⁶⁷⁵ Jackiewicz, “Geolog jako pierrot.”

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ Eberhardt, “Film o nafczie czy o urodzie życia?” Michalski, “Dziura w ziemi.” Waczków, “Dziura w ziemi.”

⁶⁷⁸ “Dziura w ziemi,” *WTK Tygodnik Katolicki* 23, 1970.

⁶⁷⁹ Harpham, *On the Grotesque*, 179.

nusz Gazda dit periodiseringlabel.⁶⁸⁰ De benoeming verwees naar de derde generatie filmmakers, die sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog⁶⁸¹ in Polen films maakte. De critici hoopte hiermee de nieuwe opkomende golf van ‘auteurs’ te bundelen; de Poolse equivalent van de *Nouvelle Vague*.⁶⁸²

Binnen de opkomst van deze generatie werd ook Kondratiuks debuut welkom geheten. Dat betekent dus dat de kritiek de film toch binnen de context van de auteursfilm probeerde te plaatsen.⁶⁸³ Zoals eerder vermeld was de bepaling *Nouvelle Vague* een vaak terugkomend referentiepunt en was het werk van Kondratiuk inderdaad goed inpasbaar binnen deze context.

Dit was een eerste aanzet tot canonisering. Vermeldenswaardig is het overzichtsartikel van de filmkundige Alicja Helman. Zij was sinds 1955 verbonden aan de filmvakgroep van de Poolse Wetenschappelijk Academie⁶⁸⁴ en nam dus een belangrijke positie in het filmveld in. In oktober 1970 benoemde zij Kondratiuks debuut tot een van de beste debuten van de *Derde Poolse Cinema* van dat jaar.⁶⁸⁵ Dit oordeel werd echter door velen weersproken en in hetzelfde nummer van *Film* werd onder meer vastgesteld dat Kondratiuks film ‘een zeer slechte film’ was. Criticus Jacek Weyroch voegde hier nog aan toe dat hij geen begrip kon opbrengen voor de euforie die deze film bij sommige critici opwekte.⁶⁸⁶ Een andere criticus, Krzysztof Mętrak merkte in een van zijn wekelijkse feuilletons in *Film* op dat de reputatie van Kondratiuk een twistpunt bleef, want zelfs de prestigieuze onderscheiding – de Speciale Jury Prijs, die Kondratiuk een maand na de première in Karlovy Vary kreeg – vormde een discussiepunt onder de Poolse filmcritici. Zij bleven immers discussiëren of het wel een terechte bekroning was voor deze regisseur.⁶⁸⁷

5.3.7 Verzwegen ‘grotesken’ en de eerste discontinuïteit in het oeuvre

In de filmkritieken uit het einde van 1969 valt op dat, zoals eerder vermeld, de vergelijkingen van Kondratiuks met Polański’s werk en de verwijzingen naar ‘grotesken’ plotseling niet meer expliciet genoemd worden. Het is zeer goed mogelijk dat dit te maken had met de veranderende politieke situatie en de opnieuw toegenomen censuur. Het etiket ‘grotesk’ is ook na de première van *A HOLE IN THE GROUND* in de kritiek vrijwel afwezig. De critici die dit debuut binnen de

⁶⁸⁰ De naam werd bedacht door Jerzy Płażewski. Zie hierover ook Janusz Gazda, “Trzecie kino polskie - kino ironiczne,” *Ekran* 17, 1967. ———, “Trzecie kino polskie - kino poetyckie,” *Ekran* 16, 1967. Zie meer over de kritische discussie naar aanleiding hiervan Lubelski, *Historia kina polskiego*, 293.

⁶⁸¹ De socialistische versie van de geschiedenis in Polen zette het nuljaar altijd op 1945. Alles wat ervoor plaatsvond behoorde tot de oude, verslagen orde. De vooroorlogse Poolse film en de eerdere generaties werden tussen 1945-1989 nauwelijks onder de aandacht gebracht.

⁶⁸² Haltof, *Polish National Cinema*.

⁶⁸³ Helman, “Sukcesy i rozczarowania debiutów.” Krzysztof Mętrak, “Sytuacja estetyczna filmu polskiego na tle kinematografii światowej,” *Kino* 10, 1970.

⁶⁸⁴ Zie hierover eerder hoofdstuk 3, § 3.1.2 “De emancipatie van de film als (socialistische) kunst.”

⁶⁸⁵ Helman, “Sukcesy i rozczarowania debiutów.”

⁶⁸⁶ “Sytuacja estetyczna filmu polskiego na tle kinematografii światowej: dyskusja,” *Kino* 10, 1970.

⁶⁸⁷ Krzysztof Mętrak, “Festiwałe a sprawa polska,” *Film* 34, 1970.

groteske traditie situeerden, zijn op één hand te tellen. Niettemin zijn het wel belangrijke stemmen om bij stil te staan. Naast de hier al besproken impliciete verwijzing naar ‘versieringen in de marges,’ die Toeplitz maakte, trok ook Kosiński tijdens de beoordeling de vergelijking tussen Kondratiuks film en Mrożeks ‘groteske,’ ‘vervreemdende’ literatuur.⁶⁸⁸ Niemand minder dan de medeauteur van het debuutscenario, Andrzej Bonarski, wees eveneens op het groteske als een vast element in het werk van Kondratiuk in een interview voor de jeugdkrant *Sztandar Młodych*.⁶⁸⁹ Op 13 juni 1970, een dag na de première, schreef de critica Ludmiła Korsycarz (hoewel zij wel het pseudoniem L.K. ter hand nam) dat deze debuutfilm op de groteske traditie van Rabelais voortbouwde.⁶⁹⁰ Interessant om hieraan toe te voegen is dat deze critica verbonden was met de hiervoor besproken kring van studententheaters zoals Bim-Bom en STS.⁶⁹¹ Mogelijk kende zij Kondratiuk ook persoonlijk. De laatste verwijzing verscheen een jaar na de première in een overzichtsartikel van Kondratiuks werk. De criticus Jerzy Waczków refereerde echter alleen aan Kondratiuks kortfilms als ‘grotesken.’⁶⁹² Meerdere verwijzingen naar de groteske traditie zijn echter niet te vinden, hoewel sommige critici terloops wel de specifieke humor en ironie van Kondratiuks film benoemden.⁶⁹³ Er onstond dus een breuk in de Kondratiuk-beschouwing waardoor de canonisering van Kondratiuk als groteske filmer uitbleef. De film die Kondratiuk na zijn debuut maakte, heeft de verwarring onder de critici alleen maar vergroot.

5.4 Een groteske afrekening met de socialistische film: HYDRO-RIDDLE (1971)

In de hoogtijdagen van de belangstelling voor *A HOLE IN THE GROUND*, waren alle ogen op Kondratiuk gericht. De pers en de officiële instanties waren benieuwd wat de jonge, talentvolle, geëngageerde filmmaker verder te vertellen had. Toen een journalist in het interview voor *Film* nadrukkelijk vroeg naar zijn vervolgprojecten, lichtte Kondratiuk een tipje van de sluier op: het zou een televisiefilm worden over een stripverhaalachtige *Übermensch*, die in de Poolse socialistische werkelijkheid zijn grote daden zou verrichten. Kondratiuk voegde er eveneens een

⁶⁸⁸ Zie: Archief FN, signatuur A-344/475: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 7.2.1970, dot. DZIURA W ZIEMI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 7.2.1970, mbt. *A HOLE IN THE GROUND*”).

⁶⁸⁹ Jerzy Eljasiak, “Dziura w ziemi,” *Sztandar Młodych*, 17.6.1970.

⁶⁹⁰ L.K. [Ludmiła Korsycarz], “Dziura w ziemi,” *Głos Wybrzeża*, 13.6.1970.

⁶⁹¹ Over Korsycarz’ affiliatie met deze studententheaters zie: Grażyna Antoniewicz, “Ważny adres - Gdańsk, Podwale Staromiejskie 89. Tu mieszkał Zbigniew Kosycarz - fotoreporter legenda,” geraadpleegd op 12.9.2008, http://gdansk.naszemiasto.pl/archiwum/1605336,ważny-adres-gdansk-podwale-staromiejskie-89-tu-mieszkał-id,t.html?sesja_gratka=825275b96bf79eada50fbf22a55f1d97.

⁶⁹² Waczków, “Dziura w ziemi.”

⁶⁹³ Zie bijvoorbeeld Eugeniusz Boczek, “Dziura w ziemi,” *Express Wieczorny*, 16.6.1970. Rafał Marszałek, “Debiut Kondratiuka,” *Współczesność* 12, 1970. Łukasz Sieja, “A jednak jest...pozytywny,” *Walka Młodych* 28, 1970.

kanttekening aan toe: het zou een film worden voor de liefhebber van ‘pure-nonsense,’ ‘een verhaal met een knipoog.’⁶⁹⁴

5.4.1 Knipoog naar het debuut

De televisiefilm droeg een raadselachtige titel: HYDROZAGADKA (HYDRO-RIDDLE). Het leek net een codenaam voor een spionagemissie, maar het raadsel in de titel duidde op plotselinge problemen met de waterlevering in Warschau. Het is geen geheim dat in de Poolse steden in die tijd de waterlevering zomers vaak beperkt was. Onder het mom van besparingen of vanwege reparatiewerkzaamheden bleven hele wijken soms wekenlang zonder water zitten. Zo absurd als het nu kan lijken, was dat idee van plotseling verdwijnend water ook weer niet. Ook Kondratiuk wees er in een interview op dat het zijn bedoeling was om op een bestaande en voor velen herkenbare situatie te zinspelen.⁶⁹⁵ Vreemde en karikaturale trekken krijgt het verhaal van HYDRO-RIDDLE pas wanneer het duidelijk wordt hoe het watergebrek wordt veroorzaakt en door wie. Het blijken de vijandelijke, imperialistische machten te zijn die verantwoordelijk zijn voor het blijvende watertekort in Warschau. Achter dit complot gaan twee bekende vijanden van de socialistische burger schuil: twee hebzuchtige, gewetenloze kapitalisten, een zekere dr. Plama (dr. Vlek) en een rijke Maharadja. Deze laatste is degene die het water van dr. Plama wil kopen en dit met behulp van een ingenieus evaporatiesysteem naar zijn woestijnland, waar permanent watertekort is, wil exporteren. Gelukkig komt een zekere Jan Walczak (Kowalski⁶⁹⁶), een ietwat sullige ingenieur van het planningsbureau, de boeven tijdig op het spoor. Zijn directe collega’s kennen hem als een deugdzame socialistische modelburger – hij drinkt niet, rookt niet en helpt anderen graag. Niemand kent echter Walczak’s tweede identiteit. Deze ingenieur ontpopt zich in zijn vrije tijd tot Aas, een socialistische superheld, gehuld in een supermanachtig pak, met een grote A op de borst (zie afb. 2). Gelijk zijn Amerikaanse prototype is hij dan ook de superheld op wie alle vrouwen in de stad stiekem verliefd zijn en net als Superman helpt Aas de inwoners van zijn stad uit de problemen. Ook deze keer slaagt zijn missie en ‘opnieuw stroomt het kristalheldere water uit de kranen van de Warschause badkamers en keukens.’⁶⁹⁷

Ik heb de belangrijkste plotelementen hier samengevat om duidelijk te maken hoe Kondratiuks HYDRO-RIDDLE op twee tradities stoelt: enerzijds op de Amerikaanse superheldfilm, die emblematisch was voor de vijandelijke, imperialistische cultuur; en anderzijds op de ideologisch-geëngageerde socialistische propaganda-film, waarvan de beginselen in de loop van de jaren zestig, zoals hiervoor gemeld, opnieuw door de politieke leiders op prijs werden gesteld. Tegelijkertijd, zoals Maciej Łuczak ook opmerkte, bleken beide conventies, ondanks dat ze uit

⁶⁹⁴“Spotkania i rozmówki z Andrzejem Kondratiukiem,” *Film* 32, 1970.

⁶⁹⁵ Ibid.

⁶⁹⁶ In het scenario heette dit personage Jan Kowalski, hetgeen zoiets als ‘Jan Modaal’ betekent. Zie Archief FN, signatuur S13913: Andrzej Kondratiuk & Andrzej Bonarski, “HYDROZAGADKA - scenariusz,” (“HYDRO-RIDDLE - scenario”), 1970.

⁶⁹⁷ Ibid.

twee tegenovergestelde politieke ideologieën waren voortgekomen, verbazend veel met elkaar gemeen te hebben.⁶⁹⁸ Zoals ik in hoofdstuk 3 opmerkte, hadden beide type films een klassieke plotstructuur gemeen. Zowel de klassieke Hollywoodfilm, als de socialistische propagandafilm gaven beide de voorkeur aan een duidelijke scheiding tussen protagonisten en antagonist, waarbij een morele boodschap – het goede overwint het kwaad – niet mocht ontbreken. Deze elementen behoren tevens tot de kern van het type vertelling dat ook door Kondratiuk werd nabootst.

Denkt men nu terug aan de *a priori's* die Kondratiuks debuut begeleidden, dan lijkt het aannemelijk dat de regisseur met de opdrachtfilm, waar hij niet helemaal achter stond, wilde afrekenen. Hiervoor gebruikte hij HYDRO-RIDDLE. De ontstaansgeschiedenis van HYDRO-RIDDLE voert overigens terug op de productieperiode van A HOLE IN THE GROUND. Aan het scenario werkte Kondratiuk ook in dat geval samen met Andrzej Bonarski. HYDRO-RIDDLE ontstond ook op hetzelfde moment. Het was ‘een lachertje,’⁶⁹⁹ een soort vluchtproject, waaraan de filmers in de avonduren werkten, om wat lol te hebben naast ‘het serieuze werk’ over de geologen, zoals Kondratiuk zelf aangaf.⁷⁰⁰ Wie alleen al naar de cast van HYDRO-RIDDLE kijkt, ontdekt dat die bijna uitsluitend uit dezelfde acteurs bestaat die ook in Kondratiuks politiek-correcte debuut voorkwamen.⁷⁰¹ Ook zijn er in het debuut al expliciete verwijzingen naar de parallelle werkelijkheid uit de film over Aas. Roman Kłosowski, die in A HOLE IN THE GROUND de rol van chauffeur vertolkte, droomde in die film dat hij een Maharadja met een eigen harem was. Die droom gaat in HYDRO-RIDDLE in vervulling: Kłosowski vertolkte er de rol van de bloeddorstige Maharadja compleet met eigen harem. Alles duidt erop dat Kondratiuk en Bonarski met HYDRO-RIDDLE, een knipoog maakten naar de socialistische hoofdthese die ten grondslag moest liggen aan de geologenfilm. Bonarski had er overigens weinig vertrouwen in dat ‘dit lachertje’ ooit geproduceerd zou worden.⁷⁰² De filmers waren zich ervan bewust dat ze met deze film de grenzen van het toegestane al lang hadden overschreden. Toch lukte het hen de film te realiseren en werd hij officieel goedgekeurd. Waarschijnlijk heeft de machtswisseling in 1970 enigszins geholpen om dit onnozele project door de controlecommissie te krijgen en op de televisie uitgezonden te laten worden.⁷⁰³ Er waren zelfs twee uitzendingen in 1970: op 30 april en op 29 juli.

⁶⁹⁸ Zie Łuczak, *Wniebowzięci*, 51. Vergelijk ook mijn uiteenzetting over de socialistische verhalende film in hoofdstuk 3, § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

⁶⁹⁹ Ibid.

⁷⁰⁰ Zie het interview met Andrzej Kondratiuk opgenomen door Maciej Łuczak, ergens rond 2004. Ibid., 48-49.

⁷⁰¹ Łuczak wees hier als eerste op. Ibid., 51.

⁷⁰² Bonarski.

⁷⁰³ Edward Gierek, tegen het einde van 1970 benoemd tot de nieuwe eerste secretaris van de partij, was veel toleranter voor betreft westerse invloeden in de Poolse film- en televisieproductie. Zie meer hierover in de beschouwing van Dorota Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004), 164-165. Zie ook Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, 279-282.

5.4.2 Irritatie: boze televisiekijkers

De wekelijkse televisiegids kondigde HYDRO-RIDDLE op 24 april 1970 aan in de rubriek ‘aanbevolen.’⁷⁰⁴ Het werd aangekondigd als een ‘groteske misdaadfilm.’ In *Film* werd de plot kort samengevat als ‘de avonturen van een moedige jongeman, die een gevaarlijke crimineel na jaagt.’⁷⁰⁵ Dergelijke aankondigingen schiepen alleen al verkeerde verwachtingen bij de televisiekijkers. Daarbij komt nog het moment van uitzending als belangrijke receptiefactor. De film werd op een donderdagavond uitgezonden, op een tijdstip dat normaal gesproken werd gereserveerd voor een vermakelijk programma, zoals bijvoorbeeld een misdaadtoneelstuk of een detective. Met andere woorden, dit was een doordeweekse avond, die een vast televisiepubliek met een vast verwachtingspatroon trok. Hoewel de film van Kondratiuk ook duidelijk kenmerken droeg van dergelijke misdaad- of detectivefilms bleken de kijkers volstrekt onvoorbereid te zijn voor deze film. En zoals een van de recensenten in een ironisch commentaar op deze film opmerkte, zelfs de grappen waren in HYDRO-RIDDLE ‘verwaterd.’⁷⁰⁶

Het resultaat was dat de publieke omroep een lawine van klachtbrieven ontving naar aanleiding van deze film. Uit de reacties die in de ingezonden brieven van kijkers teruggevonden kunnen worden, blijkt dat degenen die er tijd voor hebben vrijgemaakt om deze film te zien, ingesteld waren op een ietwat komisch misdaadverhaal, op vermaak en ontspanning. De televisiekijkers wiens gebruikelijke televisieavond door Kondratiuks film werd aangepast, bleken dus niet geamuseerd. Sterker nog, zij waren verontwaardigd dat dergelijke stomiteiten, zulke onserieuze ‘onzinfilms’ gemaakt werden en schaamteloos voorgeschoteld werden op een moment dat de werkende klasse aan zijn rust toe was. Een kijker noemde het zelfs ‘aartsonzin,’ iets wat hij nog nooit eerder had gezien.⁷⁰⁷ Een andere kijker meldde ook dat deze film ‘alle grenzen overschreden had.’ Tevens werd het financiële argument keer op keer aangehaald. De maatschappij, de staat, kon het zich niet veroorloven aan dit soort producties mee te betalen, aldus een verontwaardigde kijker die de film eveneens onzin noemde.⁷⁰⁸ Men vond het geldverspilling om aan een film vol ‘fabricagefouten’ geld te spenderen.

Opvallend aan deze reacties is dat deze burgers genadeloos de propagandatoon van het staatsapparaat imiteerden. Dit waren ‘de nieuwe socialistische burgers,’ die na vijftientig jaar socialistisch film- en cultuurbeleid de taal van de staat machtig waren, de *newspeak*. Dit waren kijkers die geleerd hadden dat film een product was dat geproduceerd werd door de ‘ingenieur van de ziel,’ waarbij het de grootste zorg was fabricagefouten te voorkomen. Vlekkeloos, afge-

Het is niet uitgesloten dat juist dat moment van transitie ervoor zorgde dat de productie van HYDRO-RIDDLE toch werd toegestaan.

⁷⁰⁴ “Program TV,” *Radio i Telewizja* 17, 1971.

⁷⁰⁵ “Hydrozagadka,” *Film* 41, 1970.

⁷⁰⁶ Over ‘verwaterde grappen’ (‘rozwodniony dowcip’) zie Barbara Kaźmierczak, “Hydrozagadka,” *Ekran* 20, 1971.

⁷⁰⁷ Janusz S., “Zagadka,” *Dookoła Świata* 36, 1971.

⁷⁰⁸ “[Bardzo szanuję Waszą działalność... (1971)],” in *Księga Listów PRL-u* (Warszawa: Baobab, 2005).

maakt, afgerond, duidelijk, goed geconstrueerd – dat waren de juiste maatstaven, ook in de ‘geestelijke productie.’⁷⁰⁹ Aan de hand van dit soort kijkersreacties, ook met betrekking tot andere films, ziet men dus ook hoe een geïndoctrineerd volk over de rol van de kunstenaar dacht.

Andrzej Kondratiuk liet een maand na uitzending in een interview weten dat hij het betreunde dat het publiek onvoldoende voorbereid was om deze film te ontvangen, maar hij zag de televisie nog steeds als ‘de polygoon’ voor het groteske. Voor de conventionele smaak van de kijkers wilde hij niet zwichten.⁷¹⁰

5.4.3 ‘Groteske,’ ‘burleske,’ ‘fatansteske’

In tegenstelling tot Kondratiuks debuutfilm werd HYDRO-RIDDLE vrijwel unaniem door de kritiek als ‘grotesk’ omschreven. Al in de aankondiging in *Film* had men het over een ‘(fantastische) groteske.’⁷¹¹ In de televisiegids werd de film aangekondigd als een ‘groteske misdaad-film.’ De suggestie om deze film als ‘grotesk’ te bestempelen lijkt – zoals hierboven al aange-stipt – afkomstig te zijn geweest van Kondratiuk zelf.⁷¹² Bovendien werd de film in het scenario al onder de noemer ‘burleske’ gevat en was er in de lopende tekst meerdere malen sprake van groteske personages, groteske gebaren, groteske bewegingen et cetera.⁷¹³

De criticus Stanisław Grzelecki plaatste deze film op een zeer uitgesproken wijze in de groteske traditie door hem naast de dichter Gałczyński te plaatsen. Ook gebruikte hij veelvuldig het etiket ‘grotesk’ met betrekking tot het genre en het soort humor. In het voorbijgaan werd deze film bovendien gebombardeerd met etiketten die in de literatuur over het groteske ook wel dienen als synoniemen voor ‘grotesk.’⁷¹⁴ De recensente van *Ekran* maakte in haar betoog behalve van het woord ‘groteske’ ook gebruik van de woorden ‘parodie,’ ‘pastiche’ en ‘burleske.’ Ze voegde er zelfs nog een neologisme aan toe: ‘fantasteske.’⁷¹⁵ Vermoedelijk een samentrekking van de woorden ‘fantastische groteske’ uit de aankondiging van *Film*. Frappant is echter, dat de critici die het begrip ‘grotesk’ gebruikten – op één na – nooit expliciet teruggrepen op de reputatie van Kondratiuk als maker van de zogenaamde ‘filosofische grotesken’ in de jaren zestig. Met de herinvoering van het etiket ‘grotesk’ dat ditmaal voor een televisiefilm bestemd was, werd HYDRO-RIDDLE tot het exemplarische groteske werk van Kondratiuk uitgeroepen. Het is opvallend dat het etiket dat bij het debuut uitbleef, terugkeerde op het moment dat Kondratiuk

⁷⁰⁹ Janusz S., “Zagadka.”

⁷¹⁰ Wojciechowski, “Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?”

⁷¹¹ “Hydrozagadka,” *Film* 41, 1970.

⁷¹² Hij zou zich overigens op dit label blijven beroepen en doet dat tot op de dag van vandaag. Zie onder meer Beata Cielecka, “Polska w krzywym zwierciadle Kondratiuka,” *Video & DVD Reporter* 2, 2002.

⁷¹³ Zie Archief FN, signatuur S13046: Andrzej Kondratiuk & Andrzej Bonarski, “HYDROZAGADKA- scenariusz,” (“HYDRO-RIDDLE-scenario”), 1971.

⁷¹⁴ Over het functioneren van begrippen zoals ‘grotesk’ en ‘burlesk’ als synoniemen zie ook eerder hoofdstuk 4, § 4.1.2 “De artistieke vorming.”

⁷¹⁵ Kaźmierczak, “Hydrozagadka.”

weer in een marginale sector van de filmproductie ging werken, te weten de televisie. Het lijkt dan ook aannemelijk het etiket 'grotesk' zelf een marginaliserende functie toe te dichten.

5.4.4 Onbegrip en verwarring onder de critici

HYDRO-RIDDLE wekte irritatie op bij de kijkers, maar ook onder de critici. Er zijn overigens maar vijf korte recensies verschenen.⁷¹⁶ Dit geringe aantal recensies had te maken met het feit dat televisiepremières überhaupt alleen bij hoge uitzondering geselecteerd werden voor bespreking door filmcritici. Het is dus eerder veelzeggend dat er überhaupt kritieken verschenen. Naar aanleiding van de eerste vertoning in april waren er twee reacties: in de krant *Głos Wybrzeża* en in het filmblad *Ekran*. Naar aanleiding van de tweede uitzending in juli, verschenen er drie reacties: in de weekbladen *Zarzewie*, *Odgłosy* en in de dagblad *Życie Warszawy*.

Degene, die het meest woedend reageerde, was een anonieme criticus die zijn recensie in *Zarzewie* publiceerde, de krant van de socialistische Jeugdbond. Hij was van mening dat de film veel te langdradig, veel te bizar was. Met een uitroepteken verwees hij vooral naar de 'verbijsterende buikdansscène!'⁷¹⁷ Het gaat hier om een scène waarin een van de vrouwen van de Maharadja een buikdansoptreden doet. Halverwege de dans begint de buikdanseres extatische, spastische bewegingen te maken en kleedt zij zich uit. De dans verandert plotseling in een *striptease* (zie afb. 3).

De criticus van *Zarzewie* was boos over het 'overdadige'⁷¹⁸ gebruik van foto's van de buikdanseres in de persberichten over HYDRO-RIDDLE. Deze foto's had hij onder andere twee keer in *Ekran* zien staan: naast de recensie van HYDRO-RIDDLE (zie afb. 4)⁷¹⁹ en in het artikel over de stand van zaken omtrent de televisieproductie.⁷²⁰ Hij voelde zich misleid door de foto's en had waarschijnlijk een exotisch verhaal met buikdansen verwacht. In plaats daarvan kreeg hij 'pseudo-sex' voorgeschoteld en kon hij geen hoogte krijgen van dit 'pseudo-raadsel.'

De meeste critici zagen deze film alleen als een soort parodie op allerlei conventies en kunstwerken. Zo wist Michał Misiorny, die als een van de eersten een recensie schreef,⁷²¹ deze film niet goed te waarderen. Hij had 'hoge verwachtingen' die niet werden waar gemaakt. Hij vond de film een beetje 'flauw' en moeilijk te ontcijferen. Verscheidene critici deden een poging de zinspelingen in Kondratiuks film te ontcijferen. Het is daarom interessant om hier even naar de intertekstuele verwijzingen te kijken die critici in Kondratiuks HYDRO-RIDDLE herkenden. Misiorny leek het meest verbaasd over de parodie op Wajda's film, *POPIOŁY* (ASHES, 1965).

⁷¹⁶ Władysław Orłowski, "Zagadka wodna," *Odgłosy*, 8.8.1971. N.N., "Krokodyl poszedł w Polskę," *Zarzewie* 33, 1971. Michał Misiorny, "Hydrozagadka," *Głos Wybrzeża*, 14.5.1971. Kaźmierczak, "Hydrozagadka."

⁷¹⁷ 'Oszalamiający taniec brzucha,' zoals opgemerkt door N.N., "Krokodyl poszedł w Polskę."

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Kaźmierczak, "Hydrozagadka."

⁷²⁰ Wojciechowski, "Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?"

⁷²¹ Misiorny, "Hydrozagadka."

Ook didactische propaganda-films werden regelmatig door recensenten herkend (Misiorny, Orłowski). Daarnaast vond men verwijzingen naar James Bondfilms (Misiorny, Orłowski, Grzelecki), Goethe (Misiorny) en Gałczyński (Grzelecki). Bovendien trof men er ook nog allerlei motieven uit de Hollywoodtraditie in aan, zoals Superman, spionnen en oriëntaalse buikdansspektakels.⁷²² Hoewel de critici deze verwijzingen wisten te ontdekken, vonden ze er geen bindende, betekenisvolle factor in. Het leek slechts een ‘spel’ van de filmmaker en was niet echt serieus te nemen.⁷²³ Hierdoor paste deze film niet goed bij het onderliggende concept van originaliteit van de auteursbenadering, dat inhield dat een ‘auteur’ zijn werk voornamelijk op zijn eigen ideeën baseert.

Van alle critici was het Władysław Orłowski, die het meest enthousiast was en die het meeste begrip voor de film kon opbrengen. Hij vond het juist een ‘briljante’ film, die niet alleen de Bondfilms parodieerde, maar ook de dagelijkse thema’s die men tegenkwam ‘op school, in de vergadering, in de literatuur en op het scherm’ niet uit de weg ging. Terwijl voor anderen deze film een soort grillig, onbegrijpelijk iets was, ontdekte Orłowski er een betekenisvolle manier in van het doorbreken van het conventionele in bredere zin.

5.4.5 De omslag in het canoniseringsproces

De twee op HYDRO-RIDDLE volgende bioscoopfilms van Kondratiuk, SKORPION, PANNA I ŁUCZNIK (SCORPIO, VIRGO AND SAGITTARIUS, 1972) en HOW IS IT DONE (1974), werden niet goed onthaald. Vooral die laatste film werd niet positief gereciperd; hij werd gezien als een venijnige en onsmakelijke satire op de filmwereld en kwam hierdoor al tijdens de beoordelingsfase in de problemen.⁷²⁴ De film ging in de zomer van 1974 in première en werd eigenlijk direct door de kritiek neergehaald. Later, zoals in hoofdstuk 1 al aangestipt, werden deze films tot voortekenen van de artistieke crisis in Kondratiuks werk verklaard, en belandden zij eveneens in de marge van zijn werk.⁷²⁵

In 1974 stopte Kondratiuk met het maken van films en trok zich terug. Zo zag het er in ieder geval uit vanuit het perspectief van de kritiek. Hij verliet het epicentrum van de filmwereld, vestigde zich ergens op het platteland buiten Warschau en verdween uit het zicht van de geves-

⁷²² Het buikdans-motief heeft in de Hollywoodfilm overigens een lange traditie die enerzijds door de fascinatie met het orientalisme is ontstaan, en anderzijds ook door de censuur is gedictieerd. De zogenaamde ‘Hays Code,’ waaraan de Amerikaanse film tot diep in de jaren zestig werd onderworpen, verbood het tonen van naaktheid op het scherm. Het inlassen van een oriëntaalse setting in het verhaal bood filmmakers de gelegenheid om de buikdansende vrouwelijke personages ten tonele te brengen en op die manier het gedeeltelijke onthoudte vrouwelijke lichaam te kunnen tonen zonder de censuurrichtlijnen te schenden. Zie hierover Ella Shohat, *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Durham: Duke University Press, 2006), 49-51.

⁷²³ Kaźmierczak, “Hydrozagadka.”

⁷²⁴ Tijdens de eerste commissiezitting werd de film in juli 1973 afgewezen en pas in oktober 1973 goedgekeurd. Zie Archief FN, signatuur A-344/52: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 31.10.1973, dot. JAK TO SIĘ ROBI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 31.10.1973, m.b.t. HOW IS IT DONE”).

⁷²⁵ Zie eerder hoofdstuk 1, § 1.1 “Een grillige receptiegeschiedenis (1959-2009).”

tigde Poolse filmwereld. Binnen het filmveld kan zijn afscheid trouwens niet onopgemerkt gebleven zijn. Zo zette hij er duidelijk een punt achter door zijn voorzitterschap van de DKF, na meer dan twee jaar, op te zeggen. Misschien noemden sommige critici zijn vertrek daarom, in retrospect, ostentatief.⁷²⁶ In de notulen van de algemene DKF ledenvergadering van 6 oktober 1973 kan men over het besluit van Andrzej Kondratiuk om zijn functie als voorzitter neer te leggen lezen. Als reden voor zijn vertrek voerde de regisseur aan dat zijn privé-leven leed onder de overdaad aan professionele taken. Meer is niet bekend. De vraag bleef natuurlijk: was het volledig zijn beslissing, of werd er druk op hem uitgeoefend?⁷²⁷ Gezien de negatieve pers rondom alle films die Kondratiuk na zijn debuut maakte is een opzettelijk uitsluiting niet ondenkbaar.⁷²⁸ Indirect werd er druk uitgeoefend door de kritiek. Kondratiuk leek zeer verbitterd door de slechte ontvangst van zijn films en wilde vermoedelijk gewoon afstand nemen.⁷²⁹ Zijn keuze kon daarom een teken zijn van weigering om deel te nemen aan het staatsapparaat.

De pogingen om Kondratiuk te canoniseren werden toen tijdelijk gestaakt. Bij de besprekingen van Kondratiuks achtereenvolgende films in de jaren zeventig werd ook niet meer naar de *Derde Poolse Cinema* verwezen; deze benaming is met zijn terugtrekking feitelijk uit de Poolse filmbeschouwing verdwenen.⁷³⁰ Symptomatisch voor deze verschuiving is het in 1985 uitgegeven boek over de *Jonge Poolse cinema van de jaren zeventig*, zoals de titel aangaf. De auteur, Czesław Dondziło, besprak de hoofdtendensen uit dit decennium en evalueerde onder meer het belangrijkste werk van de *Derde Poolse Cinema*-generatie.⁷³¹ Andrzej Kondratiuk figureerde in deze beschouwing echter slechts marginaal. Zo werd zijn werk dus ook binnen de *Derde Poolse Cinema*-generatie, die aanvankelijk een kader schiep voor de receptie van zijn debuut, aan het eind van het decennium in de marge van deze groepering weggezet. Terwijl hij nog geen vijftien jaar eerder door erkende filmcritici beschouwd werd als de voornaamste ver-

⁷²⁶ Vergelijk Lubelski, "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka."

⁷²⁷ Aan deze informatie werd ik door Maciej Gil, de huidige voorzitter van DKF, geholpen. Zie Maciej Gil, e-mail aan Iwona Guś, 13 juli 2007.

⁷²⁸ In de jaren na het debuut zijn ook diverse filmvoorstellen van Kondratiuk afgewezen. In 1972 kreeg hij geen toestemming om een filmscenario, geschreven met Jan Himilbach, onder de werktitel *Proletariusze* (*Proletarians*) te realiseren. Het scenario dat hij met Andrzej Kijowski in de zomer van 1971 had geschreven is ook nooit gerealiseerd. Zie respectievelijk Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 127 en Andrzej Kijowski, "Notes Konwojenta (1970-1975)," geraadpleegd op 20.5.2010, www.kijowski.pl/ojciec/html.

⁷²⁹ Zie hierover de herinneringen aan deze periode verzameld in het boek van Rybałtowska, *Iga Cembrzyńska: sama i w duecie*.

⁷³⁰ Kondratiuk functioneerde in de jaren zeventig wel als bejubeld theatermaker, maar hiervan zijn geen aanwijzingen te vinden in de filmpers. Ook werd dit aspect nooit eerder in het Kondratiukonderzoek belicht. Een eerste voorzet om Kondratiuks theaterreceptie te behandelen gaf ik in Iwona Guś, "Zdiagnozowany 'artysta osobny' ze skłonnością do groteski, outsiderstwa, błazeństwa, minoderii i wielu innych odchyleń od normy... Szkic o recepcji twórczości Andrzeja Kondratiuka," in *Kino polskie: reinterpretacje. Historia, ideologia, polityka* (Kraków: Rabid, 2008), 413-431.

⁷³¹ Czesław Dondziło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1985), 15.

tegenwoordiger van de *Derde Poolse Cinema* generatie.⁷³² Deze bijstelling van het oordeel bevestigde dat het canoniseringsproces van dit werk niet probleemloos verliep. Dit had, als men de suggesties van Dondziłło mag geloven, voor een deel te maken met het feit dat Andrzej Kondratiuk en zijn werk geen duidelijk standpunt innamen jegens de staat. Het beeld van Kondratiuk dat tussen de alinea's door werd geschetst, plaatst duidelijk kanttekeningen bij mijn eerdere vermoedens over de onzekerheid van het filmmilieau over de positie van deze filmer ten opzichte van de machthebbers. Door Dondziłło werd hij immers voorzichtig als een conformist-filmer beschreven, die, na het debuut,⁷³³ helaas het vertrouwen van de staat verspeeld had en tijdelijk in ongenade raakte.⁷³⁴

Nadat hij zich in 1974 terugtrok, werd Kondratiuk ook nooit meer aan een generatie of artistieke formatie gekoppeld. De pogingen om hem binnen een generatie in te passen werden kennelijk opgegeven. In plaats daarvan werd hij steeds vaker als een enkeling, een *outsider*, 'apart' weggezet.⁷³⁵ De receptie van Kondratiuk als 'aparte' kunstenaar zal in het volgende hoofdstuk worden behandeld.

5.5 Ter afsluiting

Het debuut waarbij ik in dit hoofdstuk vrij lang stilstond, neemt een nogal onbeduidende plek in het Kondratiukonderzoek in en werd door mijn voorgangers tot nu toe als een van de meest conventionele werken van deze regisseur gezien.⁷³⁶ De analyse van de historische reacties die *A HOLE IN THE GROUND* uitlokte, brengen daarentegen een enorme verdeeldheid en de problematische positie van Kondratiuks werk in de communistische periode aan het licht. En die verdeeldheid, zoals betoogd, was niet onbelangrijk voor de halfslachtige en de telkens afgebroken pogingen van de kritiek om Kondratiuks werk te canoniseren.

Zo heb ik in de receptie van dit debuut allerlei patronen van verwarring en onzekerheid van de kritiek onthuld. Beschouwers bleken hun oordelen telkens te herschrijven en aan te passen. Vele critici wisten zich vaak geen houding te geven tegenover deze film. Ook stelden zij zich soms afwachtend op, kijkend naar hoe anderen de film zouden recipiëren. Uit deze analyses

⁷³² Ik bedoel hiermee de teksten van Alicja Helman, een van de pioniers van de filmwetenschap in Polen. Alicja Helman, "Czy praca jest złem koniecznym?," *Fakty i Myśli* 14, 1970. Helman, "Sukcesy i rozczarowania debiutów." Alicja Helman, "Kształcenie wyobraźni," *Kino* 11, 1972.

⁷³³ Na een inleiding over de sleutelbegrippen, die bij het thema werk hoorden, zoals 'carrière,' 'succes,' 'promotie', somde Dondziłło Kondratiuks keuze voor het werkthema als volgt op: 'Laten wij eerlijk zijn, Kondratiuk maakte gebruik van gegeven kunstgrepen, hij heeft zichzelf geholpen, maar had daar ook wel recht op.' Dondziłło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, 61-62.

⁷³⁴ Deze suggestie wordt via de verwijzing naar het hoofdpersonage van Kondratiuks film gemaakt, het personage, de *alter ego* van de regisseur zoals toentertijd veel recensenten bemerkten, was een 'belangrijke man [...] die tijdelijk in ongenade raakte.' Ibid., 51.

⁷³⁵ Zie hierover meer in Guś, "Zdiagnozowany 'artysta osobny' ze skłonnością do groteski."

⁷³⁶ Vergelijk de beschouwingen van Marek Hendrykowski, *Andrzej Kondratiuk* (Poznań-Konin: Apeks, 1996). Lubelski, "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka." Nowakowski, *Filmowa twórczość*. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*.

bleek in eerste instantie dat Kondratiuks beschouwers het extreem moeilijk vonden om dit debuut in te passen. *A HOLE IN THE GROUND* spoorde hen onverwachts aan tot zeer diverse, en niet zelden onsamenhangende interpretaties. Zo werd de samenvoeging van het socrealistische thema met de stijl en elementen van de *Nouvelle Vague* als bijzonder ongepast en tegenstrijdig, zo niet irritant ervaren. Ook het onderbrengen in genres, types, conventies en stijlen bleek onmogelijk en leidde alleen tot meer tegenspraak. Dit spoorde de kritiek aan tot uiteenlopende oordelen waarin zelden eenduidigheid was. Aan het gebrek aan consensus schonken critici meteen veel aandacht. Een aantal critici manoeuvreerde zich in een metapositie en inventariseerde of analyseerde de receptieproblemen. Sommigen keken naar vakgenoten (Janicki, Eberhardt), anderen keken naar de tegenstrijdige reacties die deze debuutfilm uitlokte (Ścibor-Rylski, Eberhardt) en vonden het opvallend en verrassend te ontdekken dat deze film, waarin zij duidelijke kenmerken van bekende en emblematische conventies konden herkennen, toch tot zo veel diverse waarderingen kon leiden. De verwarring was dusdanig groot dat sommige critici de film als ‘dubbel oppositioneel’ analyseerden. Zo betoogde Eberhardt dat deze film eigenlijk in strijd was met alle conventies en dus makkelijk ten prooi kon vallen aan kritiek en veelvuldig kon worden afgekraakt. Wat ook gebeurde: de voorstanders van de *Nouvelle Vague* stoorde zich aan de conventionaliteit van het gesloten einde, terwijl de liefhebbers van de klassiek opgebouwde film zich ergerden aan de vernieuwende en afwijkende verhaalstructuur.

Niet onbelangrijk voor de receptieperikelen was de historische context, waarbinnen Kondratiuks film tot stand kwam. De filmer kwam op in het filmveld met een film die opgevat diende te worden als een voorbeeldig socialistisch werk, maar presenteerde tegelijkertijd een bijzonder vernieuwende filmstijl, en zoals aangetoond waren de verwachtingen van de beschouwers op dat punt al vóór de première sterk gevormd. De verwarring was daarom des te groter: de critici (en beleidsmakers) waren onvoldoende voorbereid op de verrassende samenstelling van incompatibele elementen die Kondratiuk hen met deze film aanbood. Tegelijkertijd wisten de critici ook niet goed waar de loyaliteiten van Kondratiuk lagen – en dat punt was natuurlijk van essentieel belang binnen de door de communistische staatsapparaat gereguleerde filmindustrie.

De verwarde, onzekere reacties op zijn debuut waren ook van belang voor de wisselende posities die aan Kondratiuk werden toegedicht. Hij startte zijn bioscoopfilmcarrière in de positie van de potentiële en talentvolle ‘ingenieur van de ziel.’ Al snel bleek echter dat hij tevens kenmerken van een ‘auteur’ of zelfs een filmvernieuwer in zich had en werd hij soms zelfs gezien als een *Nouvelle Vague*- cineast. Toch bleef hij in de ogen van velen die ietwat onervaren, onkundige, naar zijn eigen stijl zoekende regisseur zonder regiediploma.

In het vorige hoofdstuk heb ik laten zien dat Kondratiuks kortfilms, die hij in de jaren zestig maakte, haast standaard het predikaat ‘grotesk’ meekregen. Na 1969 is dit etiket vrijwel uit het taalgebruik van de filmkritiek verdwenen. Het was daarom ook zo goed als afwezig in de receptie van *A HOLE IN THE GROUND*. Het proces van canoniseren van Kondratiuks werk binnen de groteske traditie, waartoe de eerste aanzet in 1967 door Jerzy Giżycki werd gegeven,

werd hiermee stopgezet. Wel werd de televisiefilm HYDRO-RIDDLE van dat etiket voorzien. Dat suggereert dat deze benoeming toch duidelijk voor de marginale werken was weggelegd, en zeker niet goed te rijmen viel met de politiek correcte films. In het verlengde hiervan werd, zoals betoogd, Kondratiuks debuut opgevat. Afgezien van Eberhardt, die het meest uitgesproken was over de subversieve betekenis van A HOLE IN THE GROUND, waagden weinig critici zich aan het onderbrengen van deze, in politiek opzicht, bejubelde film in de subversieve traditie.

In het licht hiervan is het aannemelijk dat de warrigheid van deze receptie de canonisering van de film tegenwerkte. Er was te weinig consensus om deze filmer te classificeren en ergens onder te brengen, laat staan om zijn werk te canoniseren. Het verschijnen van HYDRO-RIDDLE heeft Kondratiuks positie nog problematischer gemaakt. Dit extreem onserieuze werk liet het beeld van Kondratiuk nog meer wankelen en trok het ideaal van de geëngageerde filmer of serieuze ‘auteur’ naar beneden. Dit alles droeg bij aan een enorme verwarring binnen het filmveld en het lijkt evident dat de Poolse filmkritiek niet wist met wat voor filmer en wat voor werk zij eigenlijk te maken hadden. De aanzet tot canonisering kwam ook uit tegenstrijdige kampen voort: de partijvertegenwoordigers deden hun best om Kondratiuks debuut als een rijpe vrucht van de socialistische filmindustrie op te vatten en de propagandaboodschap erin te onderstrepen; de meer op de artistieke film georiënteerde kritiek onderstreepte daarentegen alle kenmerken van vernieuwing en unconventionaliteit. De verdiepte analyse van de reacties maakt de opeenvolgende breuken in de canonisering des te begrijpelijker. Gezien deze enorme verdeeldheid kon het eigenlijk ook niet anders dat deze filmer een ietwat onbestemde, aparte plek in de Poolse film zou krijgen. Dit zal in het volgende hoofdstuk besproken worden.

Tot slot wil ik nog duidelijk benadrukken dat dit hoofdstuk en de analyses van de receptie in het kader van het groteske zoals ik die hier heb gepresenteerd, bij uitstek laten zien dat het kijken naar dit ‘typische marginale’ ofwel ‘aparte’ werk een dieper inzicht kan bieden in de historische receptieprocessen, dat wil dus zeggen, in de mechanismen en processen die de dynamiek ervan bepaalden.⁷³⁷ De studie van de receptie van een dergelijke oeuvre werpt licht op de contemporaine conventies, de kijkhoudingen, de poëtische en ideologische aspecten van de dominante kunstopvattingen. Zoals te verwachten viel in het licht van deze veronderstelling heeft het analyseren van de receptie van dit oninpasbare werk ook de dynamische relatie blootgelegd tussen de Poolse film en de filmkritiek van de jaren zeventig (en later). Dit kwam in het bijzonder naar voren in de analyse van het oordeel van de beoordelingscommissie over het debuut van Kondratiuk, maar ook in het debat dat onder filmcritici werd gevoerd na de première. De confrontatie met dit moeilijk inpasbare werk resulteerde in vaak ongerijmde en zelfs tegengestelde reacties en interpretaties – waarvan ik een groot deel in dit hoofdstuk heb geanalyseerd. Dit hoofdstuk legde op deze manier de typische veronderstellingen van het toenmalige Poolse filmveld bloot: deze traden aan het licht in de confrontatie met dit ‘aparte’ werk. Stelliger dan hier-

⁷³⁷ Dit zoals eerder in dit boek onder verwijzing naar Harpham werd gesteld. Zie eerder § 2.3.1 “Het groteske als species of confusion.”

voor kan nu geconcludeerd worden dat de groteske film binnen het Poolse filmveld tijdens de communistische periode slechts als een marginaal fenomeen beschouwd werd. De receptie van Kondratiuks films bevestigt tevens de stelling van hoofdstuk 3: dat poëticaal en ideologisch gezien de socialistische en romantische opvattingen van kunst de boventoon voerden. Tussen beide lijken overigens verbanden te zijn.

6 *FINELY POLISHED?* – DE CANONISERING EN HET APART ZETTEN VAN KONDRATIUKS OEUVER

Van een dwaas plotseling in een rationalist veranderen – is dat een vooruitgang voor een kunstenaar?

W. Gombrowicz, *Dagboek 1953-1969* (1957)⁷³⁸

De canonisering van Kondratiuk verliep moeizaam. De filmbeschouwers bleken, zoals hiervoor duidelijk werd, nogal afwachtend en voorzichtig met het consolideren van de oordelen. Pas in 1988, pal voor de *Wende*, verscheen een overzichtsartikel dat voor het eerst een grondige inventarisatie van Kondratiuks oeuvre bood. In dit artikel werd Kondratiuk ook voor het eerst expliciet onder het kopje ‘een van de meest gewaardeerde regisseurs’⁷³⁹ ondergebracht en kwam op die manier plotseling in het middelpunt van de belangstelling te staan.

Aan dat proces van herwaardering droeg vooral de academische kritiek in hoge mate bij. Zij omarmde Kondratiuk als een wezenlijk exponent van de Poolse auteursfilm. Deze strategie heeft vooral in de jaren negentig een lawine van publicaties opgeleverd. Opmerkelijk is wel dat zijn oeuvre als ‘apart’ werd gecanoniseerd. Kondratiuks positie in de marge van de Poolse film werd dus niet weersproken, hoogstens nog explicieter geduid. Hij was dan wel in de nationale canon van gewaardeerde filmers opgenomen, maar als een afwijkende en in zekere zin toch marginale ‘filmauteur.’ Ondanks de toegenomen waardering voor zijn werk, die de kritiek nu bijna eenstemmig uitdroeg, bleef de inpasbaarheid kennelijk een probleem. De vraag is hoe dit probleem werd overwonnen: hoe werd aan dit aparte, oninpasbare oeuvre door de kritiek een plaats toegedicht in de canon en welke oplossingsstrategieën (in de zin van Tsur) hebben de critici hiervoor ingezet?

Mijn uiteenzetting richt zich in dit hoofdstuk op het vaststellen van de strategische keuzes van de kritiek om tot consensus te komen en dit afwijkend oeuvre alsnog als een legitiem – hoewel apart – onderdeel van de Poolse filmtraditie op te vatten. Om een goed inzicht in dit herwaarderingsproces te verkrijgen zal ik vooral de praktijk van ‘het apart zetten’ van dit werk door de academische kritiek nader behandelen. In het groteskenonderzoek is dit een bekende strategie.⁷⁴⁰ De hoofdvraag is daarom: hoe verhouden ‘apart’ zijn en ‘ingepast’ worden zich tot

⁷³⁸ Gombrowicz, *Dagboek 1953-1969*, 179.

⁷³⁹ ‘[Jeden z] najbardziej cenionych reżyserów.’ Zie Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka.”

⁷⁴⁰ Zie bijvoorbeeld het Boononderzoek waarin met name door Kris Humbeek veel over deze strategie is geschreven. Humbeek, “Kleine apocalyps,” 427-429, 553. Zie ook Van den Oever, <Fritzi> en het

elkaar? Binnen welke ‘standaardregels,’ in de zin van Tsur, heeft de toenmalige interpretatiepraktijk vorm gekregen? En hoe handelde de kritiek momenten van verstoring af? Hoe werd het oeuvre afgebakend en welke positie nam men in ten opzichte van de standpunten van de eerdere kritiek?

De omslag in de waardering voor Kondratiuks cinema lijkt mede door de veranderende historische context te zijn bepaald. Het startpunt van mijn beschouwing (§ 6.1) is daarom de eerste privé-productie van Andrzej Kondratiuk, zijn film *THE FOUR SEASONS* uit 1984. Deze productie werd gezien als een radicale breuk met de socialistische, door de staat gedomineerde productiepraktijk en het lijkt erop dat deze nieuwe artistieke strategie van Kondratiuk zijn critici ertoe heeft gebracht om hem op een andere manier te beschouwen. Vanaf het moment dat hij zich als een privé-filmer, oftewel een soevereine schepper manifesteerde, veranderde ook de houding van de kritiek ten opzichte van deze regisseur. Men kan immers constateren dat vanaf halverwege de jaren tachtig de Poolse filmcritici stapsgewijs steeds nadrukkelijker Kondratiuks werk begonnen te waarderen, zoals ik in dit hoofdstuk zal betogen. Zijn werk werd weliswaar nog steeds als afwijkend, onsamenhangend, onconventioneel en grillig bestempeld, maar deze eigenschappen bleken tegen het einde van het communistische tijdperk overwegend waardevolle kwalificaties. In § 6.2 behandel ik de consensusvorming rond Kondratiuks oeuvre en het proces van herwaardering en de ‘oplossingsstrategieën’ van de critici. Ik zal eerst de academische teksten inventariseren, om aansluitend ook de dominante tendensen, begrippen en motieven te behandelen, die de academische kritiek inzette om Kondratiuks werk in te passen. In § 6.3 zal ik de momenten van verstoring in de receptie aan het licht brengen, als ook Kondratiuks procédés, die op deze verstoring aanstuurden of deze versterkten. Ik breng bovendien zijn strategie om oordelen van de critici te ‘recycleren’ onder de aandacht. Met het begrip ‘recycleren’ doel ik op de strategie die sommige kunstenaars inzetten wanneer zij de oordelen en verwachtingen van de kritiek van een weerwoord willen voorzien. Het is een strategie waarbij de opvattingen en het oordeel van de kritiek, geworteld in poëtische veronderstellingen en blijkend uit de gehanteerde interpretatiestrategieën door de kunstenaar in zijn werk worden hernomen en vaak op een radicaal ironische of groteske wijze worden verworpen of verdraaid.⁷⁴¹ Deze Vlaamse term ontleen ik aan het al genoemde werk van Kris Humbeeck, die in zijn toonaangevende “Kleine apocalyps” juist veel aandacht besteedde aan de complexe en verraderlijke wijze waarop Louis Paul Boon de oordelen en veronderstellingen van zijn critici verwierp en er, door ze op een groteske manier te verdraaien en te ironiseren, afstand van nam. Ik zal hier laten zien dat ook Kondratiuk in zijn films gebruik maakte van de methode van de groteske uitvergroting van de aannames van de kritiek.

groteske. ———, *Het leven zelf*, 104. Zie ook hoofdstuk 1, § 1.3 “Het canoniseringsprobleem: methodologische overwegingen.”

⁷⁴¹ Zie evenals het Boononderzoek: Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 419-420, 550. Van den Oever, *Het leven zelf*, 89-90.

De specifieke receptiedynamiek zal in deze paragraaf nader worden behandeld aan de hand van de reacties op enkele films die Andrzej Kondratiuk tussen 1983 en 2007 maakte. In § 6.4 behandel ik de meest recente ontwikkeling in de receptie van Kondratiuks werk: de herontdekking en poging tot canonisering van zijn televisiefilm *HYDRO-RIDDLE* (1971). In deze slotparagraaf wil ik laten zien hoe de canonisering, in wisselwerking met de veranderende kijkhouding, vorm krijgt en hoe de kritiek haar oordeel aan de kijkers probeert te conformeren en hoe ook daarbij de strategie van het apart zetten behulpzaam blijkt.

6.1 De eerste naoorlogse privé-filmproductie: *THE FOUR SEASONS* (1985)

Vanaf het begin van zijn carrière droomde Andrzej Kondratiuk ervan zelfstandig films te maken. Een eerste poging daartoe ondernam hij in 1961. Zoals eerder werd vermeld, maakte hij in dat jaar samen met Roman Polański de semi-illegale kortfilm *MAMMALS*.⁷⁴² In 1973 vertelde hij de pers over zijn ‘privé-cinema’-droom. In een openhartig interview voor *Kino* gaf Kondratiuk te kennen dat hij het liefst zelfstandig over zijn artistieke keuzes wilde kunnen beslissen en dat hij niet blij was met de censuurpraktijken. ‘Maar laten wij hierover ophouden,’ brak hij dit onderwerp snel af, ‘film is een maatschappelijk feit en er is [slechts] één producent. En ik kan geen films maken met eigen geld. Ik moet me er maar bij neerleggen.’⁷⁴³ Zijn ervaringen met de socialistische filmindustrie en vooral het verloop van de productie van zijn debuut lieten blijkbaar weinig ruimte voor de hoop dat enige mate van zelfstandigheid hem ooit gegund zou worden.

Een decennium later zag de situatie er opeens heel anders uit. In april 1983 ontving hij voor zijn televisiefilm *GWIEZDNY PYŁ* (*STARDUST*, 1982) de hoofdonterscheiding op het Prix Futura-Festival in West-Berlijn.⁷⁴⁴ Het betrof hier een film die eenmalig, op 3 november 1982, op de Poolse televisie was uitgezonden en die door recensenten nauwelijks was opgemerkt.⁷⁴⁵ Het winnen van een prijs, en dat aan de andere kant van de Muur, maakte kennelijk voldoende indruk, want de pers nam er onmiddellijk nota van.⁷⁴⁶ De filmer grapte overigens zelf naar aanlei-

⁷⁴² Zie eerder hoofdstuk 4, § 4.4 “Wederom een discutabel succes: *MAMMALS* (1962).”

⁷⁴³ Kondratiuk in het interview met Smoleń-Wasilewska, “Sądziłem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne.”

⁷⁴⁴ S.L., “Na festiwalu “Prix Futura”. Sukces *Gwiezdnego pyłu* w reż. Andrzeja Kondratiuka,” *Życie Warszawy*, 20.4.1983.

⁷⁴⁵ Alleen het filmweekblad *Ekran* en het regionale opinieblad *Nadodrze* publiceerden recensies naar aanleiding van deze televisiefilm. Zie Jerzy Chłodnicki, “Idealiści wsiowi,” *Nadodrze* 18, 1982. Lidia Klimczak, “Jak uciec od kryzysu?” *Ekran* 15, 1982.

⁷⁴⁶ “*Gwiezdny pył* nagrodzony w Berlinie Zachodnim,” *Film* 19, 1983. “Prix Futura dla *Gwiezdnego pyłu*,” *Perspektywy* 17, 1983. N.N., ““Prix Futura” dla A. Kondratiuka,” *Kurier Polski*, 20.4.1983. S.L., “Na festiwalu “Prix Futura”. Sukces *Gwiezdnego pyłu* w reż. Andrzeja Kondratiuka.”

ding van alle aandacht dat hij zich een voetballer voelde ‘die in een belangrijke internationale wedstrijd een doelpunt voor Polen had gescoord.’⁷⁴⁷

Naast het eervolle onthaal als gelauwerd filmer was voor Kondratiuk vooral de geldprijs die hij op dit festival ontving van groot belang.⁷⁴⁸ Dit hielp hem zijn eerste onafhankelijke speel-filmproductie van de grond te krijgen. In het laatste decennium van het communisme slaagde hij er dus in toch zijn wil door te drijven. Hij veroorzaakte daarmee een kleine revolutie in het productiebeleid. Ik zal hier wat uitvoeriger bij stilstaan, niet alleen omdat dit productieproces baanbrekend was, maar ook omdat hierdoor Kondratiuks aparte positie in de Poolse film nader begrepen kan worden. Deze radicaal afwijkende productiecontext biedt een goed kader om de manier waarop Kondratiuk toenemend oninpasbaar werd te vatten en maakt het moment waarop hij echt ‘apart’ kwam te staan, en zelfs een eigen ‘reservaat’⁷⁴⁹ schiep, inzichtelijk.

6.1.1 De privé-film: een breuk met de socialistische productieregels

Hoewel hij de speelfilm *THE FOUR SEASONS* in de jaren 1983 en 1984 weliswaar voor een belangrijk deel buiten de officiële productiemachine om realiseerde, was Kondratiuk toch nog niet helemaal onafhankelijk.⁷⁵⁰ Ondanks eigen financiële middelen moest hij het materiaal via de officiële kanalen regelen. De aankoop van het benodigde filmmateriaal (filmstroken en apparatuur) door particulieren was in 1983 nog niet toegestaan. Aan de toenmalige directeur van de productiesector, Leon Bach, deed Kondratiuk dus een opvallend verzoek. Wetende dat de magazijnen van filmstudio’s altijd vol lagen met korte en hierdoor voor de officiële productie onhandige of zelfs onbruikbare restanten film, vroeg hij toestemming om deze restjes te mogen gebruiken. Het ging immers om materiaal dat ‘in de magazijnen toch maar in de weg lag.’⁷⁵¹ Het zo economisch mogelijk omspringen met het materiaal om het gebruik van filmstrook terug te dringen was voor de directeur een belangrijk agendapunt.⁷⁵² Kennelijk viel Kondratiuks zuiv-

⁷⁴⁷ ‘[C]zuję się jak piłkarz, który w ważnym międzynarodowym meczu strzelił bramkę dla Polski.’ Chod, ““Prix Futura” dla A. Kondratiuka.”

⁷⁴⁸ Zie hierover het interview met de vrouw van Kondratiuk, Iga Cembrzyńska, in Katarzyna Troszczyńska, “Po co udawać?” *Pani* 2, 2011.

⁷⁴⁹ Dat begrip is veelvoudig binnen het Boononderzoek benadrukt. Zie vooral Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 524. Zie ook Jaap Goedegebuure, “Geschiedenis als reservaat: over de historische roman bij Louis Paul Boon,” *Restant* 17, no. 4 (1989): 259-271. Zie verder § 6.3.1 “Op het spoor van een ‘auteur’ en zijn arcadische ‘reservaat’.”

⁷⁵⁰ Over de productieomstandigheden vertelde Kondratiuk uitvoerig onder andere in een interview voor het vakbulletin *Filmowy Serwis Prasowy* en uit deze bron heb ik bij de reconstructie van de productievoortgang grotendeels geput. Zie Bogdan Zagroba, “Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*,” *Filmowy Serwis Prasowy* 17, 1985, 17-21.

⁷⁵¹ ‘Blokują one miejsce w magazynie.’ Ibid.

⁷⁵² Zie het interview dat Bach in april 1983 aan *Kino* gaf. Hierin ging hij uitvoerig in op de financiële problemen van de filmindustrie en de noodzaak tot bezuinigingen. Zie Barbara Mruklik, “Samodzielność - za ile?” *Kino* 4, 1983.

nige aanpak daarom bij Bach meteen in goede aarde. Alle benodigde filmstroken scharrelde Kondratiuk dus tussen de restanten in de filmstudio's gratis bij elkaar.

Het probleem van de camera werd op een soortgelijke manier opgelost. Van het collectief mocht Kondratiuk een ouderwets en in onbruik geraakt model camera lenen. Na enige reparaties voldeed ook deze nog prima. Alle andere technische apparatuur werd op een doe-het-zelfwijze door Kondratiuk geconstrueerd. Uit onderdelen gevonden tussen metaalafval bouwde hij bijvoorbeeld de setverlichting. Ook de decoraties werden eigenhandig verzorgd. Zo begon de eerste onafhankelijke Poolse *low-budget* speelfilmproductie in de marges van de toenmalige filmindustrie.

Kondratiuk startte de opnames in mei 1983 en voltooide deze na de eerste sneeuwval in januari 1984.⁷⁵³ De lange draaiperiode had enerzijds te maken met de tijdrovendheid van zo'n privé-productie. Anderzijds kon het eigenlijk ook niet anders, gezien het feit dat Kondratiuk in zijn film het verloop van alle vier de seizoenen wilde vastleggen.

De postproductie vond aansluitend in de staatsfilmstudio plaats. Het geld voor de postproductie legde het filmcollectief bij en in de laatste fase werd Kondratiuk nog financieel door de publieke omroep gesteund.⁷⁵⁴ Doordat hij alle administratieve procedures (scenariobespreking, draaivergunningen, contracten et cetera) ontliiep, duurde de hele productie van deze privé-film uiteindelijk niet langer dan binnen de filmindustrie gebruikelijk was. Op 28 juni 1984, dus iets meer dan een jaar nadat de opnames waren begonnen, stond Kondratiuk met zijn film voor de beoordelingscommissie.

Na de première kreeg vooral de aftiteling veel aandacht van de filmcritici. Vreemd was dit niet: dit was de eerste onafhankelijke bioscoopfilmproductie in het naoorlogse communistische Polen en hoogstwaarschijnlijk ook de eerste onafhankelijk gerealiseerde film in Midden- en Oost-Europa. Met veel bewondering werd de film door de pers voor het voetlicht gebracht als een 'halsbrekende onderneming',⁷⁵⁵ een 'echt evenement',⁷⁵⁶ 'een productieproject zonder precedent',⁷⁵⁷ een 'productie-experiment [...] van groot belang voor de Poolse film'.⁷⁵⁸ Impliciet klonk er hoop in door op verandering van het systeem. Veel lof ging uit naar Kondratiuks gedurfde keuze en zijn vermogen om vrijwel eigenmachtig deze onderneming tot een goed einde te brengen.

Het is opvallend dat deze ongewone privé-productie niet op weerstand stuitte bij de beleidsmakers. Dit was onmiskenbaar een teken van het veranderende cultuurbeleid in Polen. Bezien vanuit de toenmalige productiepraktijk had Kondratiuk immers van een ongeken- de mate van autonomie genoten bij het maken van deze film. Hij had immers geen scenario of begroting

⁷⁵³ Zie Zagroba, "Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*."

⁷⁵⁴ Ibid.

⁷⁵⁵ Maryla Chudzyńska, "Cztery pory roku," *Ekran* 36, 1983.

⁷⁵⁶ Tomasz Hellen, "Rytm życia," *Fakty* 47, 1985.

⁷⁵⁷ Tadeusz Sobolewski, "Refleksje z kawiarni. Gdańsk '85," *Kino*, 1986.

⁷⁵⁸ Zagroba, "Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*."

hoeven voorleggen, noch moeten onderhandelen over inhoudelijke of formele keuzes. Niemand had zich met zijn poëtische keuzes bemoeid, zoals het invullen van de cast of het kiezen van een draailocatie. Ook was hij veel vrijer geweest in het organiseren van de productievoortgang. Hij had het zich bijvoorbeeld kunnen permitteren een half jaar te wachten om de winterscènes te kunnen draaien. Dit alles was precies wat Kondratiuk zo graag wilde: films maken in eigen tempo, naar eigen inzicht, met eigen geld.⁷⁵⁹ Die artistieke vrijheid was altijd zijn droom geweest en hierdoor ontdekte hij als het ware het plezier in het filmmaken, net als in de beginjaren van zijn carrière.⁷⁶⁰

Het staatsapparaat accepteerde Kondratiuks privé-productie als een interessant en grensverleggend experiment.⁷⁶¹ Dit was een doorbraak in de institutionele houding ten aanzien van de privé-filmproductie *tout court*. Vanwege de onverwachte opkomst van de videomarkt, die zich buiten de staatscontrole om ontwikkelde, en door de economische crisis in Polen, die de dure en weinig rendabele kunstsector waartoe ook de filmindustrie behoorde raakte, overwoog men voor het eerst sinds 1945 tal van radicale hervormingen door te voeren in de productiesector. Men dacht zelfs aan een demonopolisering van de filmindustrie.⁷⁶² Hieraan moet nog toegevoegd worden dat de nieuwe wetgeving, waarmee het staatsmonopolie, door de privé-filmsector toe te staan, formeel werd doorbroken, in september 1987 in werking trad.⁷⁶³

Ook in het buitenland is dit – in de context van de socialistische filmindustrie – ongewone productieproces niet onopgemerkt gebleven. Naar aanleiding van de vertoning in Sydney berichtte de *Variety*-recensent verrast over ‘a rare thing: a film from a country with a socialized film industry which still manages to be completely personal and even self-financed.’⁷⁶⁴

6.1.2 De verwarrende ‘familiefilm’

De afwijkende productiestatus had ook ingrijpende gevolgen voor de formele kant van THE FOUR SEASONS. Kondratiuk kon zich bijvoorbeeld geen studio-opnamen permitteren en beschikte evenmin over een professioneel uitgeruste setting. Filmen op locatie, met eigen, vaak onervaren personeel en een basale, haast amateuristische uitrusting was de enige oplossing. In combinatie met Kondratiuks cinematografische vaardigheden en deskundigheid in de beeldbewerking vormde dit de basis voor een zeer ongewoon en onconventioneel eindresultaat.

⁷⁵⁹ Smoleń-Wasilewska, “Sądziłem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne.”

⁷⁶⁰ ‘W bezpośrednim kreowaniu’ Zagroba, “Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*.”

⁷⁶¹ Zie de notulen van de beoordelingscommissie en de uitspraken van de directie: Stanisław Goszczurny, toenmalige directeur van NZK en Leon Bach – directeur van de productiesector. Archief FN, signatuur A-344/368: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 28.6.1984, dot. CZTERY PORY ROKU” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 28.6.1984, m.b.t. THE FOUR SEASONS”).

⁷⁶² Zajiček, *Poza ekranem*.

⁷⁶³ Zie het rapport over de Poolse film: Tadeusz Kowalski, Andrzej Goleniowski e. a., *Kinematografia. W kierunku rynku i Europy* (Warszawa: FilMOTEKA Narodowa, 2009).

⁷⁶⁴ Strat, “The Four Seasons,” *Variety* 26, 1985.

Niet onbelangrijk was de setting waar Kondratiuk *THE FOUR SEASONS* opnam. Het dorpje Gzowo (gelegen op zo'n vijftig kilometer afstand van Warschau) was sinds de tweede helft van de jaren zeventig Kondratiuks toevluchtsoord. Aan de oever van de rivier bouwde hij daar een eenvoudig houten huisje. Gelijk een specht nestelde Kondratiuk zich in deze van de rest van de wereld afgezonderde locatie. Deze metafoor is overigens minder vergezocht dan het op het eerste gezicht lijkt, gezien het feit dat Kondratiuk zijn provisorische residentie met deze opmerkelijke bijnaam aanduidde: de Holte (*Dziupla*). De houten woning en haar prachtige, beboste omgeving werden door de filmer ook snel getransformeerd tot een geïmproviseerd filmatelier en zo vloeiden de privé-sfeer en de werksfeer als vanzelf in elkaar over. In 1982 vonden daar ook voor het eerst de opnames van de hiervoor genoemde televisiefilm *STARDUST* plaats.

Andere aspecten van de productie waren daardoor ook doorspekt met het privé-leven van Kondratiuk. Zo was zijn vrouw en tevens belangrijkste partner in de hele onderneming, Iga Cembrzyńska, de enige professionele actrice die in *THE FOUR SEASONS* speelde. Voor de camera plaatste Kondratiuk bovendien naast zichzelf ook zijn ouders en broer, enkele burens en allerlei in hun nabijheid levende (huis)dieren: poezen, honden, kippen, koeien, kikkers, eksters, enzovoort. Uit hun vriendenkring rekruteerden zij enkele vakmensen, maar ook amateurs, die hen tijdens de draaidagen zo nu en dan hielpen. Het autobiografische perspectief resoneerde ook in het filmverhaal, dat om een echtpaar van middelbare leeftijd draaide: Andrzej en Marynia.⁷⁶⁵ Deze rollen werden door Kondratiuk en zijn vrouw vertolkt. De originele stemmen waren daarentegen nagesynchroniseerd en werden vervangen door dialogen die door professionele acteurs werden ingesproken. Kondratiuk 'registreerde' ongetwijfeld nauwlettend zijn familie op film, maar niet zonder alles te hebben 'geregisseerd.' Het was daarom niet goed aan te geven waar de realiteit eindigde en het acteerwerk begon.

In de openingsscènes van *THE FOUR SEASONS* wordt de kijker als het ware bij de hand genomen en rondgeleid door Kondratiuks Gzowo. Het *voice-over*-commentaar van Marynia informeert de kijker onder andere over hoe en wanneer zij en haar man Gzowo bewoonbaar hebben gemaakt. Zij vertelt ook over haar voorliefde voor brandnetels en voor regen, over haar gewoontes, haar dieren en haar man. Daarmee lijkt deze film op een natuurfilm waarin de levenswijze en de gewoontes van een bepaalde diersoort met vakkundig commentaar worden toegelicht.⁷⁶⁶ Vervolgens verdwijnt het *voice-over*-commentaar en leert de kijker de personages in hun dagelijkse omgeving kennen. De kern van het verhaal vormen echter de voorbereidingen voor de ontvangst van Andrzejs bejaarde ouders (gespeeld door de echte ouders, Krystyna en Arkadiusz Kondratiuk). Samen met zijn broer Janusz (gespeeld door zijn eigen broer, Janusz Kondratiuk) bouwt het personage Andrzej een nieuwe houten hut voor deze waardige gasten. Aangekomen in Gzowo geven de ouders aan dolblij te zijn de zomer met de kinderen te kunnen

⁷⁶⁵ De roepnaam is afgeleid van de tweede naam van Iga Cembrzyńska – Maria.

⁷⁶⁶ Op deze aspecten van de 'natuurfilm' wees onder anderen Mikron, "Opowieść o synowskiej miłości," *Sztandar Ludu*, 5.11.1986.

doorbrengen. Voor vader is het einde in zicht. Hij is verlamd en ernstig ziek. De familie maakt er echter het beste van. Met hun vader halen de beide broers diverse grappen uit. Helaas duurt niets eeuwig. De zomer gaat voorbij, de ouders verlaten Gzowo, herfst- en winterweer beschadigen de door Andrzej neergezette bouwwerken.

Extra reliëf kreeg deze familiecontext door het feit dat Kondratiuk voor de première enkele dagboeknotities uit de draaiperiode in de pers publiceerde. Hij gaf hiermee inzage in de autobiografische, persoonlijke dimensie van *THE FOUR SEASONS*.⁷⁶⁷ Uit deze notities bleek bijvoorbeeld dat het bezoek van zijn ouders aan Gzowo wel degelijk had plaatsgevonden en dat Krysztyna en Arkadiusz Kondratiuk ongeveer twee maanden in Gzowo hadden verbleven: vanaf 26 juli tot 22 september 1983.⁷⁶⁸ Kondratiuk en zijn broer hadden inderdaad een apart huisje gebouwd om hun ouders gedurende hun verblijf van een goede slaapplek te voorzien. Sommige scènes, zoals de bouwscènes, kunnen dan ook niet los worden gezien van de werkelijkheid. Het waargebeurde doorkruiste telkens het geënceneerde.

Het zwaartepunt van het verhaal is het ouderlijke bezoek. De camera houdt vooral graag het oog op Kondratiuks vader om een glimp van zijn laatste levensmomenten op te vangen. Meerdere critici hebben erop gewezen dat de vader overduidelijk als een patriarch wordt geportretteerd: als een belangrijke, waardige man, het hoofd van het gezin. Met zijn witte baard lijkt hij op een heilige, terwijl de *low-angle* camera zijn grootheid benadrukt.⁷⁶⁹

Arkadiusz Kondratiuk, die terminaal ziek was, stierf nog voor het voltooien van de film, in november 1983.⁷⁷⁰ Door het vastleggen van zijn laatste dagen vervulde Kondratiuk twee wensen. Enerzijds was het de wens van zijn vader om ooit eens in een film te kunnen acteren; anderzijds was het Kondratiuks eigen wens om zijn vaders bestaan te vereeuwigen en hiermee een herinnering voor de toekomst vast te leggen.⁷⁷¹ Waar amateurfilmers (meestal vaders⁷⁷²) de eerste stappen van hun kinderen op film vastleggen, deed Kondratiuk het tegenovergestelde: hier was het de zoon die de laatste stappen van zijn vader op film vastlegde. Behalve het productie-experiment bleek het dus ook een inhoudelijk experiment dat de filmer met inzet van eigen familie uitvoerde.⁷⁷³

⁷⁶⁷ Zagroba, "Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*" later ook herdrukt in Mikron, "Opowieść o synowskiej miłości."

⁷⁶⁸ Zie Kondratiuks dagboeknotities herdrukt in Zagroba, "Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*."

⁷⁶⁹ Zie bijvoorbeeld Małgorzata Gromadzińska, "Żywot człowieka Kondratiukowego, czyli strój i gest na cztery pory roku," in *Andrzej Kondratiuk* (Poznań-Konin: Apeks, 1996). Mirosław; Przyłipiak & Jerzy Szylak, *Kino najnowsze* (Kraków: Znak, 1999).

⁷⁷⁰ Zie de dagboeken in Zagroba, "Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*."

⁷⁷¹ Zie het interview met Kondratiuk in *Ibid*.

⁷⁷² Susan Aasman benoemde de amateurfilm tot 'ritueel van het twintigste-eeuwse vaderschap.' Zie Susan Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm* (Amsterdam: Spinhuis, 2004), 21.

⁷⁷³ Rybkowski tijdens de beoordelingscommissie. Zie Archief FN, signatuur A-344/368: "Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 28.6.1984, dot. CZTERY PORY ROKU" ("Notulen. Beoordelingscommissie, 28.6.1984, m.b.t. *THE FOUR SEASONS*").

Als verhaal over zijn familie bestond deze film van Kondratiuk, behalve uit het portret van zijn vader, ook uit een reeks triviale, min of meer alledaagse situaties. ‘De poëzie van het banale’⁷⁷⁴ – hetgeen Eric de Kuyper ooit als het kenmerk van het genre van de klassieke familiefilm aanduidde – spatte ook in *THE FOUR SEASONS* overduidelijk van het scherm. Dit laagstaande genre, de familiefilm,⁷⁷⁵ had in Kondratiuks uitvoering echter ook andere eigenschappen, die met de amateuristische conventie eigenlijk niet goed te rijmen waren. Het was ook een poëtische, filosofische film, waarin niet banale, maar juist existentiële en filosofische kwesties aan de orde werden gesteld. De illusie van onbevangenheid en spontaniteit werd telkens door geënsceneerde momenten verstoord. Poses vervingen authentieke blikken. De doordachte dialogen botsten veelal met de banale beelden en situaties. Mondaine uitspraken over kunst en wetenschap of prachtige gestileerde uitsnedes die, zoals Tadeusz Lubelski schreef, ‘beroofd’ waren van ‘klassieke fouten’ en een ‘amateuristisch bijmaakje,’⁷⁷⁶ botsten met de conventie van de familiefilm. Het leek een ‘amateurfilm, maar op professioneel niveau,’⁷⁷⁷ om zo maar een door de kritiek gehanteerde *contradictio in terminis* aan te halen.

De fictie en de werkelijkheid, registratie en creatie, professionalisme en amateurisme leken in deze film telkens om voorrang te strijden, telkens met elkaar te botsen en de kritiek in de war te brengen. Herhaaldelijk wees men ook op het feit dat dit eigenlijk geen ‘normale film,’ oftewel geen speelfilm was. Sommigen noemden het een auteursfilm, maar men voegde ook hier geregeld het predicaat ‘atypisch’ of ‘onconventioneel’ aan toe.⁷⁷⁸ Een van de meest belangrijke Poolse filmcritici, Jerzy Płażewski, benadrukte in zijn recensie dat dit ‘curiosum’⁷⁷⁹ bij hem ‘aanvankelijk alleen weerstand’ opriep.⁷⁸⁰ Ook andere critici biechtten op niet goed de vinger te kunnen leggen op dit project.⁷⁸¹ Het kon op meerdere wijzen en met behulp van tegenstrijdige conventies worden gekarakteriseerd. De film vertoonde sporen van een familiefilm, van een speelfilm en van een documentaire. In deze film hield de strikte scheiding tussen documentaire en fictie geen stand. Sommigen voelden zich op de proef gesteld door dit ‘curiosum,’⁷⁸² anderen meenden dat ze in de val waren gelokt.⁷⁸³ Het was onduidelijk of de film vooral een verhaal

⁷⁷⁴ De Kuyper geciteerd in Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*, 4.

⁷⁷⁵ De familiefilm wordt zelfs onder de amateurfilmers het laagst gewaardeerd. Zie Ibid.

⁷⁷⁶ ‘Pozbawione [...] klasycznych wad, ale też i smaku taśm amatorskich.’ Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka.”

⁷⁷⁷ ‘Kino amatorskie na poziomie profesjonalnym’ Ibid.

⁷⁷⁸ Zie Archief FN, signatuur A-344/368: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 28.6.1984, dot. CZTERY PORY ROKU” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 28.6.1984, m.b.t. *THE FOUR SEASONS*”).

⁷⁷⁹ “Cztery pory roku,” *Sztandar Młodych* 189, 1985.

⁷⁸⁰ ‘Niezwyczajny film budzący na początku same sprzeczności.’ Jerzy Płażewski, “Cztery pory roku,” *Życie Literackie* 49, 1985.

⁷⁸¹ Zie onder meer Chudzyńska, “Cztery pory roku.” Hellen, “Rytm życia.” Janicka, “Zdrajczyni - kamera.” Marek Sadowski, “Cztery pory roku,” *Razem* 43, 1985.

⁷⁸² “Cztery pory roku,” *Sztandar Młodych* 189, 1985.

⁷⁸³ Janicka, “Zdrajczyni - kamera.” Janusz Zatorski, “Tacy prości oboje,” *Kierunki* 1, 1986.

over het gezin Kondratiuk wilde vertellen, of dat hier sprake was van een diepere, existentiële parabel over leven en dood. Aan de ene kant bestond er een uiterst persoonlijke, zelfs intieme dimensie en aan de andere kant bestond er een ultieme universele dimensie. De twee incompatible interpretaties spraken elkaar echter tegen en het kritische oordeel bleef wankelen. Deze voortdurende onbalans bestempelde Tadeusz Sobolewski zeer treffend als ‘goochelaarij met uitersten.’⁷⁸⁴

6.1.3 De groteske verstoring en de ‘autobiografische overinvestering’

Dit probleem – het stichten van verwarring onder de critici (of kijker en lezers) door op welhaast exhibitionistische wijze het privé-leven in het werk in te zetten – werd al eerder door Kris Humbeeck behandeld in verband met het werk van Louis Paul Boon. Om Boons al even buitensporige gebruik van een autobiografische dimensie in zijn werk te analyseren – en om tegelijk de verwarring die dit in de receptie schiep te verhelderen – introduceerde Humbeeck het begrip ‘autobiografische overinvestering’ in de Boonkritiek.⁷⁸⁵ Hiermee doelde hij op de verrassende, maar ook verraderlijke wijze waarop Boon de privé-sfeer in zijn werk verwerkte. In Boons werk wemelt het van de autobiografische en pseudo-autobiografische beschrijvingen van de huiselijke omgeving van de schrijver, zijn vrouw Jeanneke, zijn zoon Joke, zijn vermeende neigingen en obsessies, de wederwaardigheden in zijn ‘reservaat.’ Boons ‘openhartigheid’ spoorde de kritiek aan tot een psychologische lezing, waarin Boon verscheen als een ietwat ziekelijke, ongelukkige, excentrieke kunstenaar. Maar terwijl Boons ‘overinvestering’ in het privé-aspect deze vorm van lezen uitlokte, mag men niet uit het oog verliezen, zoals de interpretatie van Humbeeck leert, dat Boon tegelijkertijd deze psychologische lezing ook ondermijnde en tegenwerkte en als zodanig voor een opmerkelijke dynamiek in de receptie zorgde. De subversie van Boon school juist in het feit dat hij zijn eigen positie als auteur, als een serieuze en soevereine schepper, ondermijnde, door als een ‘viezetist’ of erotomaan te poseren. Niet voor niets noemde Humbeeck deze praktijk zelfs een ‘suicide’ geste van een auteur die zijn eigen faam en positie ten onder laat gaan en hiermee ‘een kleine apocalyps’ veroorzaakt.⁷⁸⁶ Een soortgelijke ‘suicide’ geste treft men aan in het werk van Kondratiuk en ook zijn beschouwers lijken in de val te zijn gelopen. Ik zal betogen dat in Kondratiuks werk sprake is van een ‘(auto)biografische overinvestering’ en dat die als een ondermijning van het verheven beeld van de kunstenaar begrepen moet worden, waardoor Kondratiuk radicaal botste met de (overwegend romantische) verwachtingen van de toenmalige kritiek.

De strategie van de buitensporige uitvergroting van zijn privé-leven, dat Kondratiuk plotse-ling met zijn kijkers besloot te delen, trok onder de critici behoorlijk wat aandacht en stichtte veel verwarring. Kondratiuk presenteerde zich in de *THE FOUR SEASONS* als Andrzej Kondrati-

⁷⁸⁴ ‘Kuglarstwo dotykające spraw ostatecznych.’ Sobolewski, “Refleksje z kawiarni. Gdańsk '85.”

⁷⁸⁵ Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 418-419, 530.

⁷⁸⁶ Ibid.

uk – man van Iga Marynia, zoon van Arkadiusz en Krystyna en broer van Janusz. Hij speelde bovendien een filmer, die een obsessieve passie voor het regisseren had. Daarnaast liet de film ook de meer intieme kanten van het leven van de kunstenaar zien, wat voor de meeste critici uit den boze was en verwarde of zelfs geneerde. Dat THE FOUR SEASONS überhaupt in het openbaar vertoond werd (alsof het een gewone speelfilm betrof, terwijl het eigenlijk het privé-leven van het gezin Kondratiuk blootlegde) werd door vele critici als ongepast ervaren. Volgens hen was deze film slechts geschikt om in de familie- of vriendenkring te worden vertoond.⁷⁸⁷

Bezien vanuit de conventies en regels die het toenmalige socialistische filmveld domineerden, bracht Kondratiuks film een revolutie teweeg in de relatie tussen conventie en onderwerp: een persoonlijke, ietwat nostalgische, soms intieme familiefilm werd in de bioscopen uitgebracht. Dit was in 1985, toen deze film in première ging, een ongebruikelijke vermenging. Mengvormen als de *reality show*, de *reality soap*, of zoiets als de *mockumentary* waren nog niet bekend. De privé-sfeer, zoals ook al eerder in hoofdstuk 3 aangekaart,⁷⁸⁸ was binnen de socialistische film zo goed als verbannen. De grens tussen privé en openbaar hoorde in ieder geval gewaarborgd te zijn. De visuele media speelden bovendien nog nauwelijks een rol in de privé-sfeer. Het bezit van camera's was beperkt. Film en televisie, waaraan een maatschappelijke en didactische rol werd toegedicht, hadden nauwelijks oog voor het individuele en ontwikkelden geen conventies met betrekking tot het situeren van datgene wat als privé of intiem werd gezien binnen de officiële film en televisieproductie.

Bij gebrek aan een beter referentiekader werd deze 'privé-film' door een aantal beschouwers, onder wie Janicka, met familiefotografie vergeleken. Een criticus van de krant *Sztandar Ludu*, die achter het pseudoniem Mikron school, gebruikte ook de metafoor van de familiefoto, van het 'vakantiekiekie,' maar eerder om er de authenticiteit van Kondratiuks film mee aan te duiden. Voor hem was het een doorbraak, zoals Kondratiuk een persoonlijke, intieme ode aan zijn overleden vader bracht. Waar Mikron het een 'ontroerende' film vond,⁷⁸⁹ bleef het voor anderen een exhibitionistische vertoning.

Ongenoegen over de vermenging van autobiografische en fictieve elementen in een bioscoopfilm, en vooral de al te indringende concretisering van de kunstenaar als mens, kwam in het bijzonder sterk tot uitdrukking in de reactie van Bożena Janicka.⁷⁹⁰ Wat moet de criticus in deze situatie?' wanneer hij niet echt over personages kan praten, vroeg Janicka zich in *Kino* radeloos af.⁷⁹¹ Zij protesteerde het hevigst tegen dit soort films en vond het prima als deze binnen de huiselijke sfeer werden bekeken, maar het delen met wildvreemden, zoals Kondratiuk dit

⁷⁸⁷ Zie bijvoorbeeld de klachten van Janicka, "Zdrajczyni - kamera." Płażewski, "Cztery pory roku."

⁷⁸⁸ Zie eerder de behandeling van dat probleem in hoofdstuk 3, met betrekking tot het socialistisch realisme. Zie ook hoofdstuk 5 waar dit aspect in de kritische oordelen naar aanleiding van Kondratiuks debuut behandeld wordt: § 5.2.5 "'Het versieren van de marges.' Over de discutabele filmvorm."

⁷⁸⁹ Mikron, "Opowieść o synowskiej miłości."

⁷⁹⁰ Janicka, "Zdrajczyni - kamera."

⁷⁹¹ Ibid.

deed door zijn familiefilm ‘voor de bioscoop’ te maken, keurde zij af. Zij vond de film gênant en kon zich in de confrontatie ermee slechts met moeite een houding geven. Zij was overigens openlijk boos op Kondratiuk. In haar ogen was de film een ongepaste vertoning, waarin bestaande en zelfs bekende mensen en hun naasten werden geëxploiteerd.

Het probleem dat Janicka met de weergave van de privé-sfeer van Kondratiuk en zijn familie, zoals die zich op het doek ontvouwde, en de infantiele, onrijpe personages (vertolkt door Kondratiuk zelf en zijn naasten, onder wie zijn vrouw: zie *THE FOUR SEASONS*) leek te hebben, hangt nauw samen met wat ik hier in navolging van Humbeeck als een ‘autobiografische overinvestering’ heb geormerkt. Janicka kon deze infantiele personages alleen waarderen voor zover zij in een fictief kader konden worden geplaatst, als nazaten van de onrijpe familie Jongmens uit Gombrowicz’ debuutroman *Ferdydurke*. Zij raakte zichtbaar in de war op die momenten waarop de vraag rees of de beelden van het privé-leven van Kondratiuk en zijn familie wel of niet onderdeel van een fictieve constructie waren.⁷⁹² Uit haar reactie blijkt dat zij veel moeite had om fictie en realiteit los van elkaar te zien. De openhartigheid over de meest intieme onderwerpen die in het leven van het kunstenaarssechtpaar een rol speelden, irriteerde haar. Zij geneerde zich voor dit spektakel. Deze ervaring was problematisch, want als criticus wist zij heel goed dat zij deze personen alleen als fictieve personages moest zien. Het was haast onvermijdelijk dat zij ‘in de val [zou] trappen’ en over de regisseur Kondratiuk en zijn vrouw zou schrijven in plaats van over de door hen gespeelde personages.

Kort wil ik bij de verwantschap tussen Kondratiuk en Gombrowicz stilstaan, omdat hiermee Kondratiuk voor het eerst zeer nadrukkelijk in de Poolse groteske traditie wordt geplaatst. Cruciaal is ook de term ‘onrijpheid’: een herkenbare term die vooral in Gombrowicz’ proza en in de receptie van zijn werk veelvuldig ter hand is genomen.⁷⁹³ In het begrippenpaar – onrijpheid en vorm – werkte hij de groteske botsing *par excellence* uit: de botsing tussen het gevormde, gerijpte, geordende, volmaakte, en het onrijpe, onvolkomene, ongeordende, onaffe. Het streven naar onrijpheid was Gombrowicz’ ideaal, dat het hart van zijn filosofie vormde. Onrijpheid diende gekoesterd te worden, aldus de belangrijkste Poolse groteske schrijver, omdat hiermee het gevormde, afgeronde en geaccepteerde kon worden ondermijnd.

Janicka was een van de critici die de referentie aan Gombrowicz en zijn onrijpheid in relatie tot *THE FOUR SEASONS* uiterst kritisch uitwerkte. Zij ontdekte weliswaar de sporen van Gombrowicz’ invloed op Kondratiuks werk, maar was niet te spreken over de manier waarop

⁷⁹² Met een vergelijkbare reserve reageerde Janicka op de volgende films van Kondratiuk waarin hij zichzelf (en zijn familie) in de hoofdrol plaatste. Zie Bożena Janicka, “Zuczek i dwa księżyce,” *Film* 5, 1996. ———, “Nad strumieniem we wsi Gzowo,” *Kino*, 1997.

⁷⁹³ Zie hierover onder meer de anthologie Łapiński, red., *Gombrowicz i krytycy*. Zie ook Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Een interessante herwaardering van dit concept in Gombrowicz’ literatuur bood ook Van Buuren, *De boekenpoeper*, 80-101.

Kondratiuk – volgens haar te plat en onkundig – Gombrowicz nabootste.⁷⁹⁴ In haar interpretatie keurde zij Kondratiuks personages af. Andrzej en Marynia waren volgens haar alleen de inferieure kopieën van hun Gombrowicziaanse prototypen. Zij waren weliswaar gemodelleerd naar de nazaten van de emblematische personages uit Gombrowicz' spraakmakende debuutroman *Ferdydurke* (1937) – familie Jongmens (Młodziakowie) – maar hun onserieuze, clowneske en onrijpe gedrag had geen duidelijke functie in het verhaal. In *Ferdydurke*, meende zij, werden soortgelijke personages aan de kritiek onderworpen, maar dat kon Janicka helaas in Kondratiuks film niet vinden. Gezien het feit dat zij de auteursintentie, die achter de keuze voor zulke onwaardige personages school, niet kon ontdekken, twijfelde zij of het hier überhaupt personages betrof. Of dat de prototypen van Kondratiuks Andrzej en Marynia – de filmmaker en zijn vrouw – niet gewoon een stel onrijpe, infantiele mensen waren wier karakter nu echt bloot werd gelegd door de camera. Interessant genoeg – en dat moet hier terzijde worden opgemerkt – verbindt Janicka een sterke moralistische interpretatie aan het werk van Gombrowicz – een type lezing waartegen hij zich sterk verzette.⁷⁹⁵

Verwarring, maar ook fascinatie tekenden de receptie van *THE FOUR SEASONS* en andere privé-films van Kondratiuk, maar zette filmcritici kennelijk ook aan om het oordeel over deze filmer te hernemen en dit omslagpunt zal ik eerst in kaart brengen. Zo zou Tadeusz Lubelski deze film later op paradoxale wijze vereeuwigen in de Poolse filmgeschiedenis als 'onevenwichtig,' en 'grillig,' maar ook wel als 'uniek' en 'de enige in zijn soort.'⁷⁹⁶ Als een 'apart' filmer kon Kondratiuk alsnog in de Poolse canon worden bijgezet.

6.2 De *Wende* en de synthese van de oordelen over Kondratiuks oeuvre

Een forse verschuiving in de beoordeling van Kondratiuks werk vond plaats in de periode na 1988 – de *Wende* bracht dus een omslag in de receptie van Kondratiuks werk. In de nu volgende paragraaf wil ik aspecten van de toegenomen waardering reconstrueren, zoals de acceptatie van Kondratiuks oninpasbaarheid en de bewondering voor zijn zelfstandigheid. Gezien het feit dat de academische en essayistische kritiek een belangrijke rol hebben gespeeld in het receptieproces van Kondratiuks werk na de *Wende* en de koers van de canonisering ervan hebben bepaald, begint deze paragraaf met een inventarisatie van de voornaamste Kondratiuk-critici en hun teksten.

⁷⁹⁴ Ter zijde moet nog worden opgemerkt dat Janicka niet de enige was die Gombrowicz in relatie tot Kondratiuks *THE FOUR SEASONS* aanhaalde. Zie ook Zatorski, "Tacy prości oboje."

⁷⁹⁵ Zie hierover eerder hoofdstuk 3, § 3.2.1 "De 'filmgroteske' – een marginaal genre."

⁷⁹⁶ Lubelski, "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka."

6.2.1 Orkestratie en academische publicaties

De orkestratie van de receptie van Kondratiuks werk, dat wil zeggen, de pogingen van de deskundigen om hun oordelen over het werk van Kondratiuk op elkaar af te stemmen,⁷⁹⁷ stoelde op het werk van de filmkundigen Tadeusz Lubelski en Marek Hendrykowski, die ik hier eerst zal introduceren. Aansluitend zal ik de publicaties bespreken die dankzij hun inspanningen tot stand zijn gekomen.

Tadeusz Lubelski die in 1988 zijn overzichtartikel over Kondratiuk schreef, wordt tegenwoordig beschouwd als een van de autoriteiten op het gebied van de film.⁷⁹⁸ Lubelski behoorde toen al tot de vaste critici van *Film*, werkte aan de Universiteit van Silezië en was bezig met een promotieonderzoek. Hij richtte zich voornamelijk op de Poolse auteurscinema.⁷⁹⁹

De auteursbenadering is eveneens het handelsmerk van Marek Hendrykowski. Hij is het hoofd van de filmvakgroep aan de Universiteit van Poznań en behalve Kondratiuks werk duidelijk op de filmwetenschappelijke kaart te hebben gezet, heeft hij ook meerdere keren openbare lezingen of televisieprogramma's bijgewoond om het werk van Kondratiuk voor het grote publiek toe te lichten.⁸⁰⁰ Hij was ook de eerste die een boek over Kondratiuk samenstelde, waarin een volledig overzicht van Kondratiuks werk werd gegeven; tot de eerste helft van de jaren negentig was er geen enkele publicatie te vinden, waarin de volledige filmografie van Kondratiuk geraadpleegd kon worden.⁸⁰¹ Hendrykowski mobiliseerde voor zijn project een groot deel van zijn vakgroep, zodat er naast hem nog vijf andere filmkundigen essays aan Kondratiuks film wijdde. Dankzij de inspanningen van Tadeusz Lubelski en Marek Hendrykowski bestaat er nu, twintig jaar later, een aardig groepje *kondratiukologen*,⁸⁰² die de *kondratiukologie* verder op weg helpt. In 1998 promoveerde Jacek Nowakowski op een onderzoek naar de evolutie van Kondratiuks poëtica, gesteund en ongetwijfeld aangespoord door zijn promotoren: Hendrykowski en Lubelski. In 2003 promoveerde Natasza Korczarowska aan de Universiteit van Łódź.

⁷⁹⁷ Over de orkestratie als een belangrijk element van het canoniseringsproces van werken zie onder meer Susanne Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken* (Hilversum: Verloren, 1994), 27. Zij bouwde voort op de standaardtekst van Cornelis J. van Rees, "How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works," *Poetics* 16, no. 3-4 (1987). Zie ook Bordwell die de interpretatiepraktijk en canonisering in het verlengde van Van Rees' benadering beschouwd: Bordwell, *Making Meaning*, 217-223.

⁷⁹⁸ Mazierska noemde hem zelfs 'the greatest living authority on Polish cinema.' Ewa Mazierska, "Eastern European Cinema. Old and New Approaches," *Studies in Eastern European Cinema* 1, no. 1 (2010).

⁷⁹⁹ Zie zijn boek over auteursstrategieën van de Poolse School-films: Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1991).

⁸⁰⁰ Zie bijvoorbeeld zijn bijdragen aan de reeks televisieprogramma's over films van Kondratiuk in augustus en september 2005, 'Kondratiuk, Kondratiuk...', bij de redactie van TVP Kultura.

⁸⁰¹ Marek Hendrykowski, e-mail aan Iwona Guś, 16.3.2006.

⁸⁰² Omdat de beschouwers in hun behandeling van Kondratiuks werk eigenlijk dichtbij elkaar staan en vaak op elkaar aansluiten, lijkt het mij zinnig om het Kondratiukonderzoek met dit neologisme te benoemen. Binnen het Poolse groteskenonderzoek is het trouwens een gebruikelijke praktijk om van een specialisatie rond een auteur te spreken, zoals men bijvoorbeeld van Gombrowiczologie (afgeleid van Gombrowicz) of Witkacologie (afgeleid van Witkiewicz vel Witkacy) spreekt.

Haar studie spitste zich slechts gedeeltelijk op Kondratiuk toe, maar ook nu was Lubelski bij de promotie betrokken.

Tadeusz Lubelski, pionier van de *kondratiukologie*, publiceerde in 1988 zijn artikel, getiteld ‘Privé-cinema van Andrzej Kondratiuk’ in *Film*.⁸⁰³ Zoals men uit de redactionele ondertitel die het artikel begeleidde mag concluderen, maakte deze tekst deel uit van een reeks artikelen gewijd aan de ‘meest gewaardeerde regisseurs van de Poolse cinema.’⁸⁰⁴ Kondratiuk werd dus anno 1988 zeer gewaardeerd, en na deze publicatie leek het proces van herwaardering en cano-nisering plotseling vaart te krijgen. Lubelski’s artikel werd binnen zeer korte tijd tot de standaardtekst over Kondratiuks werk uitgeroepen, want vrijwel alle academische beschouwers van Kondratiuks werk na 1988 refereren aan deze bron. Voor het onder de aandacht brengen van dit artikel hielp nog het feit dat het in 1996 het eerste boek over Kondratiuk opende. Dit boek, eenvoudigweg *Andrzej Kondratiuk* getiteld, was een compilatie van essays onder de redactie van niemand minder dan Marek Hendrykowski.

Beide filmwetenschappers waren elkaar rond dit onderwerp trouwens ook al een paar jaar eerder tegengekomen. In 1991 leverde Lubelski namelijk een bijdrage aan Hendrykowski’s standaardanthologie op het gebied van de auteurscinema, getiteld *Auteur in film*.⁸⁰⁵ De bijdrage bevatte een eerste aanzet tot wat later dieper zou worden uitgewerkt: Kondratiuk werd hierin als een opvallende ‘auteur’ (een auteur in de zin van de auteurs-theorie) benaderd, een auteur met een eigen, ietwat aparte, maar niettemin opmerkelijke ‘auteursstrategie.’ Aansluitend hierop re-censeerde Lubelski ook een aantal van Kondratiuks films;⁸⁰⁶ besprak hij in *Kino* de hierboven genoemde handelseditie van Nowakowski’s dissertatie;⁸⁰⁷ en nam hij het werk van Kondratiuk op in alle compendia en geschiedenissen van zijn hand of die onder zijn redactie tot stand werden gebracht.

Ook Jacek Nowakowski heeft een flink corpus aan teksten over Kondratiuk voortgebracht. In 1999 verscheen zijn monografische studie over Kondratiuk en in de periode tussen 1995 en 2002 publiceerde hij tal van losse artikelen over de cineast in bundels en tijdschriften.⁸⁰⁸ In 2007 gaf ook Natasza Korczarowska haar proefschrift uit, nadat zij al twee artikelen over Kondratiuk had gepubliceerd.

Naast deze met elkaar verbonden onderzoekers werden er in de afgelopen twintig jaar nog enkele, meer autonome pogingen ondernomen tot het herwaarderen van Kondratiuks werk.

⁸⁰³ Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka,” 3-5.

⁸⁰⁴ Ibid., 3.

⁸⁰⁵ Tadeusz Lubelski, “Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie,” in *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych* (Poznań: PWSSP/ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1991).

⁸⁰⁶ Lubelski, “Enfant Terrible sześćdziesięcioletek.” ———, “Trzeci akt w tych samych dekoracjach.”

Tadeusz Lubelski, “Wydłużanie nóg i inne przypadki,” *Polityka* 24, 2007.

⁸⁰⁷ Tadeusz Lubelski, “Rozbiór Andrzeja Kondratiuka,” *Kino* 10, 2000. Voor de volledige publicatielijst van Lubelski en andere academische beschouwers zie verder Bijlage 1.

⁸⁰⁸ Voor de volledige titellijst van Nowakowski’s publicaties zie eveneens Bijlage 1.

Vermeldenswaardig is vooral de tekst die *Kwartalnik Filmowy* in 2001 publiceerde in het speciale nummer over auteurs en de autobiografie. Het artikel van Anna Grzywacz werd immers ook in het latere Kondratiukonderzoek veelvuldig geciteerd.

De gevolgen van deze toegenomen zichtbaarheid van Kondratiuks cinema in de vakliteratuur werden overigens ook snel elders waarneembaar. Zo verschenen er voor het eerst ook in andere studies op het gebied van de Poolse film van diverse auteurs – in Polen en in het buitenland – verwijzingen naar deze eerder zo vaak vergeten filmer.⁸⁰⁹ Twee boeken van Marek Haltof zijn vermeldenswaard: *Polish National Cinema* (2002) en *Historical Dictionary of Polish Cinema* (2007). Deze teksten geven aan dat Kondratiuk niet alleen in de nationale canon werd geplaatst, maar ook gepresenteerd werd aan een internationaal lezerspubliek als canonieke filmer en belangrijke ‘auteur.’ Sinds deze expliciete vermelding in het kader van *Polish Cinema* is zijn werk ook steeds vaker in het buitenland vertoond. Van groot belang was ook de opname van Kondratiuk in het onderwijscurriculum. En in de Poolse filmkunde werd hij binnen de auteursbenadering in de filmstudieprogramma’s opgenomen.

Bij deze inventarisatie vallen twee zaken op: ten eerste is het duidelijk dat het werk van Kondratiuk volgens velen een belangrijke rol vervult in de Poolse filmgeschiedenis, hetgeen aanleiding is om de herwaardering van deze cineast na 1988 met enthousiasme aan te grijpen; ten tweede lijkt de invalshoek van waaruit dit werk wordt benaderd significant te zijn versmald in vergelijking met de periode daarvoor. De titels en het type publicaties wijzen erop dat Andrzej Kondratiuk nu door de meeste beschouwers als een *klassieke* auteur wordt benaderd: hij wordt opgenomen in auteursanthologieën en vormt het onderwerp van monografische studies. Tegen de achtergrond van de opvattingen die gepresenteerd zijn in hoofdstuk 3 mag duidelijk zijn dat het hier, gezien de Poolse context, om een bij uitstek op canonisering aansturende strategie gaat. Ik zal in de volgende paragrafen nader onderzoeken op welke gronden, en met behulp van welke begrippen en strategieën, de consensus onder filmwetenschappers bereikt werd, waardoor een filmer die tot dan toe zo lastig inpasbaar was toch binnen het pantheon van de Poolse ‘film-auteurs’ opgenomen kon worden.

6.2.2 Zelfstandigheid: een welkome geste van protest en subversie

Sinds de tweede helft van de jaren zeventig werd Kondratiuk binnen het filmmilieu wel vaker als *outsider* beschouwd: als iemand die buiten het filmveld stond, contacten verbrak en zich iso-

⁸⁰⁹ Zie o.m. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu*. Rafał Marszałek, “Nowa fala. Nowa świadomość. Kino autorskie,” in *Historia filmu polskiego (1968-1972) Vol. VI* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1994). Grzegorz Pełczyński, *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2002). Przyłipiak & Szylak, *Kino najnowsze*. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje!*

leerde.⁸¹⁰ Dit werd aanvankelijk niet gewaardeerd, maar na *THE FOUR SEASONS* kwam de omslag.⁸¹¹ Voor Kondratiuk zelf was het een enorme prestatie dat hij meer ruimte kreeg binnen de filmindustrie om zelfstandig als kunstenaar te functioneren. Zijn onafhankelijkheid waarborgde Kondratiuk ook na de *Wende*. In 1990 startten Kondratiuk en zijn vrouw hun eigen filmproductiemaatschappij. “Iga Film,” zoals het bedrijf heette, was hiermee de ultieme pionier op de vrije filmmarkt. De maatschappij werd de uitvoerend producent van alle films die Kondratiuk tussen 1990 en 2007 maakte. Met name zijn film uit 1995 dient hier nadrukkelijk te worden gememo-reerd. Kondratiuk trad in zijn eigen voetsporen en maakte een vervolg op de in 1983 begonnen familiefilm, *THE FOUR SEASONS*. Deze film, *THE SPINNING WHEEL OF TIME*, was immers – tot op zekere hoogte – een vervolg op *THE FOUR SEASONS*. Wederom draait de film om de ont-vangst van allerlei gasten, die Andrzej en Marynia in hun huis in Gzowo ontvangen. Anders dan de film uit 1984 werd deze *sequel* op slag een succes. De film werd overladen met prijzen op diverse filmfestivals en Kondratiuk werd tevens bekroond met menige oeuvreprijs.

Voor de kritiek had deze zelfstandigheid echter een heel andere betekenis. Het buiten de grenzen treden van de voorschriften van de officiële staatsindustrie werd door vele critici als een subversieve symbolische geste opgevat, als een geste van protest. Toch bleek er veel waar-dering voor de subversieve implicaties van Kondratiuks keuze te bestaan. *THE FOUR SEASONS* werd aangekondigd als een film, die een ‘beduidende betekenis voor heel onze [Poolse] filmin-dustrie’⁸¹² had. In 1988 werd het door Tadeusz Lubelski nog minder omzichtig ‘de meest radi-cale vorm van individueel protest in onze gehele [Poolse] film[geschiedenis]’⁸¹³ genoemd. Na de *Wende* nam de belangstelling voor de filmer explosief toe. Kondratiuk en zijn vrouw werden regelmatig door de filmpers, glossy’s en de dagpers, maar ook in diverse televisieprogramma’s, geïnterviewd.⁸¹⁴ In 1989 publiceerde *Ekran* een interview met Kondratiuk, waarin de filmer na-drukkelijk naar zijn privé-onderneming en de problemen met de censuur in het verleden werd gevraagd.⁸¹⁵ Daarnaast verscheen er een bespreking, waarin *THE FOUR SEASONS* werd gepresen-teerd als een film ‘zonder precedent’ in de veertigjarige naoorlogse geschiedenis van de Poolse

⁸¹⁰ Zie over het etiket *outsider* en ‘apart’ in Guść, “Zdiagnozowany 'artysta osobny' ze skłonnością do groteski.”

⁸¹¹ Op dat probleem wees Marek Hendrykowski. Zie Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny.”

⁸¹² “[O] sporym znaczeniu dla całej naszej kinematografii.” Zagroba, “Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*.”

⁸¹³ ‘najsłabsza w całym naszym kinie próba filmowego autoprotestu.’ Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka.” Deze stelling herhaalde Lubelski ook tien jaar later in zijn boek uit 2009. Zie —, *Historia kina polskiego*.

⁸¹⁴ Zie Chudzyńska, “Czy pan jest prywaciarzem?” Halina Hrycko. Spotkanie z aktorem - Iga Cembrzyńska i Andrzej Kondratiuk, TVP1, 1992, televisieprogramma. Wiesława Lipińska, “10 pytań do dwojga,” *Zwierciadło* 2, 1993. Jolanta Mielech, “Twarzą w twarz,” *Ekran* 10, 1991. “Andrzej Kondratiuk i Iga Cembrzyńska,” *Gazeta Telewizyjna* 67, 1993. Jerzy Uszyński, “Dwaj panowie K,” *Gazeta Stołeczna*, 23.9.1992.

⁸¹⁵ Chudzyńska, “Czy pan jest prywaciarzem?”

film.⁸¹⁶ Tenslotte, in 2007, stelde de criticus Andrzej Kołodyński, zonder er omheen te draaien, dat Kondratiuks werk een fenomeen was dat het toenmalige model van de staatsfilmindustrie ‘opblies.’⁸¹⁷ Kondratiuks privé-cinema fungeerde – des te sterker in retrospect – als een symbool van de transitie van de centraal geplande economie van de socialistische staat naar de particuliere vrije markteconomie na 1989.

Met zijn eerste onafhankelijke productie had Kondratiuk iets zichtbaar gemaakt: het monopolie van de staat hoefde niet eeuwig voort te duren. Het werd duidelijk dat elke Poolse filmmaker ook als soeverein auteur kon optreden. Het feit dat Kondratiuk eigenhandig binnen afzienbare tijd een speelfilm voltooide, ridiculiseerde tot op zekere hoogte het hele bureaucratische systeem van de filmindustrie. Kondratiuk werd als een voorbode gezien van de naderende onafhankelijkheid; als iemand die het signaal voor de verandering had gegeven.⁸¹⁸ Hiermee wekte Kondratiuk de indruk een geëngageerde kunstenaar te zijn; iemand die met zijn werk een kritisch standpunt inneemt ten opzichte van de socialistische staat. En zoals de reacties van enkele hier aangehaalde critici laten zien werd hij tot op zekere hoogte op die manier gereciperd.

6.2.3 Het begrip ‘apart’

Kondratiuks werk werd voor het eerst in verband gebracht met het begrip ‘apart’ ten tijde van de herwaardering na 1988. Dit begrip ‘apart’ (*osobny*) verwijst in het Pools zowel naar wat anders is, afwijkend, en bijzonder, alsook naar het ‘aan de kant staan,’ het afgezonderd zijn van de rest. Met juist dit woord duidde de kritiek de bijzondere ‘aparte’ maar gewaardeerde positie aan van Kondratiuks werk. Hoe deed dit begrip haar intrede binnen de Kondratiuk-receptie?

Binnen de Poolse literatuurbeschouwing werd het begrip ‘apart’ voor het eerst gebruikt door de toneelschrijver en dichter Miron Białoszewski. Hij richtte tijdens de ‘dooi’ in Warschau het Aparte Theater (Teatr Osobny) op. Dit theater was gevestigd in Białoszewski’s appartement en kan gezien worden als een van de ‘groteske,’ ‘onconventionele’ gebeurtenissen die plaatsvonden in het Polen van na 1955.⁸¹⁹

In verband met Kondratiuks werk gebruikte Tadeusz Lubelski het begrip voor het eerst in oktober 1988. Hij gebruikte het terloops om Kondratiuks oninpasbaarheid te duiden. Het etiket heeft zich vervolgens snel verspreid – grotendeels dankzij Hendrykowski’s artikel uit 1996, waarin het een prominente plek in de titel kreeg: “Andrzej Kondratiuk – een aparte kunstenaar.”⁸²⁰

⁸¹⁶ ‘[N]ie mający precedensu w liczącej ponad 40 lat historii naszej powojennej kinematografii.’ Barbara Kaźmierczak, “Cztery pory roku,” *Ekran* 47, 1989.

⁸¹⁷ ‘[Z]jawisko rozsadzające obowiązujący model w którym kinematografia była przemysłem państwowym.’ Zie Kołodyński, “Andrzej Kondratiuk tworzy kino osobne.”

⁸¹⁸ Zagroba, “Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery Pory Roku*.”

⁸¹⁹ Zie de anthologie Miron Białoszewski, *Teatr osobny, 1955-1963* [1971] (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988).

⁸²⁰ Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny.”

Om de specifieke historische betekenis van deze etiketteringsmanoeuvre te duiden, wil ik echter nog even stilstaan bij Lubelski, aangezien de term ‘apart’ in de latere receptie in feite een *pars pro toto* lijkt te zijn geworden voor wat Lubelski in een aantal cruciale alinea’s al eerder had opgesomd. Omdat dit fragment bepalend lijkt te zijn geweest voor de postcommunistische receptie van Kondratiuks werk zal ik hieruit het begin citeren:

Wij kunnen ook zo starten: dit is een aparte kunstenaar in onze [Poolse] film, een outsider uit vrije wil, iemand die niet gezien wordt op festivals, afwezig is in de generaties, stromingen en klieken. In interviews vertelt hij zelfs te twijfelen of hij professioneel bezig is, ook bezoekt hij geen bioscoop en heeft zelfs nooit iets van Spielberg gezien.⁸²¹

Het citaat maakt duidelijk dat de criticus niet goed wist hoe hij deze filmer op de kaart moest zetten. Ook in de volgende alinea’s, die ik hier niet meer integraal zal opnemen, blijft de twijfel voelbaar. Het mooie aan deze tekst is dat het woord ‘apart’ hier eigenlijk terloops en toevallig verschijnt, als het ware gedicteerd door het niet weten te benoemen, door het onvermogen om Kondratiuk onder te brengen. Zoals de opsomming van Lubelski laat zien, helpen generatielabels noch stromingen de criticus deze filmmaker te behandelen, hij hoort er immers niet bij. Aan het einde van zijn artikel komt Lubelski tot de conclusie dat, hoezeer Kondratiuks films ook ‘uniek’ zijn, ‘grillig,’ ‘spontaan,’ ‘onevenwichtig,’ en ‘marginaal,’ het feit dat deze kunstenaar bestaat ‘het landschap van de Poolse cinema kleurt.’⁸²² Hiermee stemt Lubelski er als eerste expliciet mee in om dit aparte, afwijkende en onvolmaakte werk binnen de Poolse film op te nemen. Impliciet suggereert zijn uitspraak dat deze film een belangrijke en welkome verrijking was van de toenmalige *monotone* – want door de monopolistische staat bepaald – Poolse filmwereld.

Het apart zetten als doelbewuste strategie van de kritiek om een oninpasbaar werk op te nemen werd in het groteskenonderzoek al eerder beschreven.⁸²³ De receptie van Kondratiuks cinema in termen van het ‘apart zijn’ laat zien dat dit deels geholpen heeft om het werk een zekere legitimiteit te verschaffen. Het moment waarop de herwaardering plaatsvond is ook niet onbelangrijk. Als men naar de laatste zin van Lubelski, die ik hierboven aanhaalde, kijkt, dan valt op, dat deze filmkundige Kondratiuks werk waardeert omdat het anders was en omdat het stand hield ondanks de structurele tegenwerking vanuit de dominante ideologie, met haar cult van de uniformiteit van het socialistische kunstbeleid. Met andere woorden, het is alsof Lubelski zich aan de vooravond van de *Wende* plotseling realiseert dat Kondratiuks werk, met al zijn grilligheid, de kenmerken van de vrijheid, die zo belangrijk waren geworden, in zich

⁸²¹ Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka,” 3.

⁸²² Ibid.

⁸²³ Zie de receptiegeschiedenis en reacties op respectievelijk het werk van Louis Paul Boon, F. Harmen van Beek, Christian Morgenstern Humbeeck, “Kleine apocalyps.” Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 105. Palm, *Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern*. (Uppsala: Academiae Ubsaliensis, 1983).

draagt. Het socio-politieke klimaat staat nu toe het individuele, in plaats van het collectieve, hoe grillig ook, te accentueren. Ook dit aspect wordt op een suggestieve wijze door Lubelski naar voren gebracht door Spielberg erbij te betrekken. Kondratiuk wordt niet alleen geplaatst tegenover het collectief dat de ultieme waarde van het communistische systeem vertegenwoordigde, maar ook tegenover de collectieve uniforme commerciële cultuur van Hollywood, die eind jaren tachtig ook in de Poolse bioscopen begon door te dringen. Tegen de achtergrond van het bovenstaande kan men concluderen dat Lubelski als eerste ‘het anders zijn’ van Kondratiuk heeft gelegitimeerd en dat hij dit deed door de grilligheid van het werk binnen de kaders en verwachtingen van de toenmalige, veranderende cultuur te herwaarderden. Nu, na de *Wende*, kon dit concept van het ‘aparte’ nader worden uitgewerkt en kon Kondratiuk als een ‘auteur’ worden benaderd. ‘Apart’ als synoniem voor ‘marginaal’ verdween dus op dat moment naar de achtergrond.

Het feit dat de auteursbenadering doorwerkte in de academische teksten over Kondratiuks werk, hoeft overigens niet te verbazen. Deze benadering was, zoals hiervoor al werd aangegeven, bekend en bijzonder geliefd in Polen en werd ook al in een vroeg stadium door de twee vooraanstaande Kondratiukspecialisten ingezet. Anderen volgden spoedig. Bovendien moedigde dit werk (vooral de latere films) de critici aan een dergelijke invalshoek te kiezen, omdat Kondratiuk zichzelf in deze films nadrukkelijk als ‘auteur’ presenteerde. Zo gaf hij zich duidelijk bloot als een ‘reëel bestaand’ persoon en droeg hij een zeer persoonlijke visie uit. De auteursbenadering biedt immers een geschikt instrument en kader voor de analyse van de subjectieve expressie van de persoon van de ‘auteur.’ Het is ook evident dat de situatie in Polen in de aanloop naar de *Wende* veranderde. Steeds vaker trad het individuele en de privé-wereld op de voorgrond, in plaats van het collectieve en maatschappelijke. Dit had ook gevolgen voor de filmreceptie na 1989. Nu de socialistische kunst omver was geworpen, werd de auteursfilm (tot 1989 een tegenpool van de socialistische film) het uitverkoren type film in Polen. En zo werd ook Kondratiuks werk, dat doorspekt was met persoonlijk referenties, als een unieke, ‘aparte’ vorm van de auteursfilm opgemerkt.

6.3 Een ‘aparte auteur’: botsing tussen Kondratiuks privé-reservaat en het symbolische universum van de kritiek

De pogingen om Kondratiuk als ‘auteur’ te herwaarderden zijn echter slechts ten dele geslaagd. Hij werd inderdaad tot de selecte groep ‘auteurs’ gerekend, maar belandde tegelijkertijd in de marginale positie van de ‘aparte auteur.’ De veronderstelling die in deze paragraaf nader wordt uitgewerkt is, dat Kondratiuks werk de gangbare verwachtingen ten aanzien van de Poolse auteursfilm en van een ‘auteur’ kennelijk niet goed heeft kunnen inlossen.

Zoals in hoofdstuk 3 al werd aangegeven, klinkt in de Poolse auteursbenadering vaak de romantische kunstopvatting door dat een ‘auteur’ niet alleen een creatief scheppend individu is, maar dat diens visie ook verder reikt dan de eigen persoon en het eigen belang. Mijn stelling is dan ook dat juist in deze Poolse, romantische context de universele dimensie vele malen belang-

rijker werd gevonden dan het strikt persoonlijke, concrete en autobiografische. Een ‘auteur’ dient naast persoonlijke thema’s ook universele morele, politieke en filosofische kwesties aan de orde te stellen. Met Tsurs systematiek in gedachten herkennen we in deze strategie onherroepelijk de meest gangbare interpretatiehouding, te weten de *rule of significance*: oftewel de behoefte van de kritiek om alle kunstelementen op een hoger, symbolisch niveau te tillen.⁸²⁴ De Kondratiuk-kritiek koos er telkens voor zich op het universele en symbolische te richten. De kritiek was dus vooral georiënteerd op de vertaling van het concrete, historische, singuliere naar het abstracte, metaforische, symbolische, allegorische en mythische.⁸²⁵ De privé-sfeer – die een beduidende plaats in het werk inneemt – kwam binnen dit kader meestal niet goed tot haar recht en werkte zelfs tegen, door de aandacht juist keer op keer op de mateloosheid van het concrete, materiële en singuliere te vestigen en de symbolische interpretatie en de tendens tot universalisering daarmee te ondermijnen. Deze botsing wil ik aan de hand van enkele voorbeelden uit de receptie van het zogenaamde ‘rijpe’ oeuvre van Kondratiuk analyseren. Ik zal ook laten zien hoe Kondratiuk deze botsing uitlokte en hoe hij erop aanstuurde door de opvattingen van de kritiek te ‘recycleren.’

6.3.1 Op het spoor van een ‘auteur’ en zijn arcadische ‘reservaat’

Het feit dat Kondratiuk zich terugtrok en een afgezonderde, geïsoleerde plek op het platteland opzocht, ver weg van de kunstwereld, als het ware in een ‘reservaat’ levend, was voor zijn critici aanleiding om dit probleem van de schepper in een afgezonderde, afgelegen ruimte centraal te stellen. Interessant hieraan is dat Kondratiuk hen keer op keer leek te willen aanmoedigen hem als een vreemde vogel in een eigen habitat te beschouwen. Hij schiep zijn eigen ‘reservaat’ en kaatste hiermee een belangrijk kritisch oordeel terug: de opvatting dat hij een ‘aparte’ kunstenaar was, bevestigde hij weliswaar, maar hij verdraaide deze eveneens op een ironische wijze door zich op doek en scherm steeds vaker als een excentrieke, eigenaardige, rare kunstenaar te ontpoppen.

Het begrip ‘reservaat’ ontleen ik overigens ook aan Humbeeck. Hiermee verwijst hij naar de strategie die Boon gebruikte om te benadrukken dat hij in het Vlaanderen van zijn tijd als schrijver ‘apart’ stond, omdat hij, zoals hij ook telkens weer liet weten, zich als kunstenaar om vele redenen had afgezonderd van de schrijverswereld en de wereld van de kritiek, de politiek en het engagement; hij had zich teruggetrokken in zijn persoonlijke ‘reservaat’ te Erembodegem met zijn vrouw Jeanneke. Humbeeck vat Boons schrijven hierover op als een specifieke strategie, die op een provocerende wijze tegen de gevestigde kritiek en de gevestigde kunstwereld wordt ingezet. Ik meen eenzelfde strategie te zien in leven en werk van Kondratiuk (die

⁸²⁴ Zie hiervoor hoofdstuk 2, § 2.3.3 “De groteske ontregeling en oplossingsstrategieën.”

⁸²⁵ Vergelijk ook Van den Oever, “Grimassen in de nachtspiegel of de rabaissement als techniek tegen de klassieke geschiedschrijving. Over mythologiseren en ontmythologiseren in de historische romans van L.P. Boon,” 70-72.

zijn teruggetrokken leven in zijn privé-wereld overigens nooit als een leven in een ‘reservaat’ heeft omschreven). Met deze strategie vergroot de kunstenaar de afstand tussen hemzelf en de maatschappij; door het etaleren en zodoende benadrukken van wat ‘privé’ en ‘particulier’ is, vergroot hij bovendien doelbewust de afstand tot wat collectief, politiek en maatschappelijk aanvaard is.⁸²⁶

Het idee van ‘reservaat’ dat Kondratiuk voor zichzelf schiep hebben zijn critici snel overgenomen,⁸²⁷ maar zij interpreteerde deze strategie vooral als een symbolische geste en leken de ondermijnende kanten ervan over het hoofd te zien. Net zoals de Olympus van Zeus of de Parnassus van vele Franse dichters,⁸²⁸ zo had Kondratiuk ook een atelier ‘in de mythische regio-nen,’⁸²⁹ redeneerden zijn critici. Symbolisch wordt hier Kondratiuk als ‘auteur’ door de kritiek ‘apart’ gehouden.

Gzowo werd bijna unaniem door de Kondratiuk-kritiek uitgeroepen tot een emblematisch toevluchtsoord van de kunstenaar en kreeg bovendien een haast mythische dimensie toegewezen, alsof het een tempel betrof. De ‘Plek,’ zoals Kondratiuks Gzowo werd genoemd, werd het meest uitvoerig door Natasza Korczarowska bestudeerd. Volgens haar vormt de ‘Plek’ de belangrijkste component van Kondratiuks oeuvre, ‘het hart van het rijpe werk.’⁸³⁰ Ook andere critici bestempelen deze ‘Plek’ als ‘het middelpunt van het universum,’⁸³¹ als ‘het centrum van de wereld [...] bewoond door de auteur,’⁸³² of zelfs als een soort ‘Arcadia.’⁸³³ Die laatste vergelijking is bijzonder interessant omdat het deel uitmaakt van de Poolse romantische traditie, waarin het mythische, arcadische oord, net als het kwijtgeraakte vaderland, wordt gekoesterd. Het hoofdidee dat zij voorop plaatste was de voorstelling van het kunstenaars ‘reservaat,’ de unieke, ‘Plek’ waar de kunstenaar, de schepper, zich settelt. Zij sacraliseerde Kondratiuks ‘Plek’ tot een uniek universum, tot een verheven ‘symbolisch privé-vaderland.’

Bij soortgelijke sacrale ruimten horen ook allerlei magische praktijken en gewoontes. De critici hebben hun taalgebruik en interpretatiestrategie ook in dat opzicht aangepast. Er vinden in de arcadische ruimte geen gewone handelingen plaats, laat staan alledaagse, obscene of vulgaire bezigheden. Met andere woorden, de concrete en materiële handelingen worden in de interpretaties slechts als verheven symbolen en rituelen weergegeven. Kondratiuks films wemelden,

⁸²⁶ Zie Humbeeck, “Kleine apocalyps.”

⁸²⁷ Zie onder meer Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka.” Grzywacz, “Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka.” Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny.” Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*.

⁸²⁸ Deze vergelijking maakte nota bene Jacek Nowakowski al eerder. Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 41-43.

⁸²⁹ Grzywacz, “Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka.”

⁸³⁰ Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*, 204.

⁸³¹ Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny,” 23.

⁸³² Jacek Nowakowski, “*Wrzeczono czasu, czyli wszystko na pokaz*,” in *Poloniści o filmie* (Poznań: WiS, 1997), 165.

⁸³³ Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 47, 63.

zoals gezegd, van (vaak ook platte) referenties aan zijn privé-leven. De filmkritieken tonen echter aan dat dit alles in principe tot een soortgelijk sacraal of hoog ritueel kon worden verklaard en zodoende binnen een symbolisch interpretatiekader ingepast kon worden. Zo is baden voor sommige critici een ritueel waarmee de mens zijn geest en lichaam zuivert, en zelfs vloeken wordt tot een magisch ritueel van het bezweren van het traumatische verleden verklaard.⁸³⁴ En wie denkt dat klussen, poetsen, koken of hout sprokkelen niet in dit utopische beeld past, heeft het mis. Deze dagelijkse bezigheden worden met de daden van de mythische personages verbonden en verheven tot het emblematische. Hier schieten Prometheus of Sisyphos graag te hulp.⁸³⁵ Critici hadden dus de neiging om zelfs de kleinste nuances van de alledaagsheid te verheffen.

Op zeer opmerkelijk wijze behandelden de critici de seksuele of obscene bijbetekenissen die Kondratiuk geregeld aan zijn kijkers serveerde. Corpulente dames die in zijn films keer op keer hun lichamen toonden, werden door de critici meestal onder de noemer van 'het Vrouwelijkheidssymbool' behandeld en hiermee tot neutrale symbolen of archetypen gereduceerd en van hun concreetheid en lichamelijkheid beroofd. Kortom de kritiek deed alles om het seksuele te ontcrachten.⁸³⁶ De naaktheid kon volgens vele beschouwers van Kondratiuk het beste geïnterpreteerd worden vanuit een Bijbels, christelijk perspectief, getuige de vele interpretaties met betrekking tot scènes waarin het naakte lichaam getoond werd. Zo werd bijvoorbeeld de scène waarin de oude vader en zijn twee zoons een badende vrouw begluren, als een pendant van het Bijbelse verhaal over Susanna en de ouderen aangehaald.⁸³⁷

De meest memorabele voorbeelden vindt men in het werk van Jacek Nowakowski. Hij verandert – (trans)substantieert als het ware⁸³⁸ – de borstvoeding in een 'nectar van het leven'.⁸³⁹ Deze legitieme symbolische geste gaat echter volledig voorbij aan de concreetheid en sappigheid van de scène. De borstvoedingsscène maakt deel uit van de verjongingskuur die een bejaarde man onderging. Om zijn vitale krachten weer terug te krijgen mag hij net als een baby aan de reusachtige borst van een corpulente dame zuigen, die wel iets weg heeft van de befaamde sigarettenverkoopster uit Fellini's *AMARCORD* (zie afb. 5). De borstvoedingsscène is trouwens geen onbeduidend fragment in de film, gezien het feit dat op deze merkwaardige melkkuur ook al in de titel door Kondratiuk wordt gealludeerd: het gaat hier om een van de Gzowo-films, *MLECZNA DROGA* (THE MILKY WAY, 1992). Deze titel wist Nowakowski in zijn behandeling echter in een handomdraai te desambiguïseren en te neutraliseren. In plaats van

⁸³⁴ Hendrykowski, "Andrzej Kondratiuk - artysta osobny."

⁸³⁵ Zie vooral Nowakowski, *Filmowa twórczość*.

⁸³⁶ Ook dit is geen op zichzelf staande praktijk: soortgelijke tendensen werden ook in de receptie van Boons werk door Humbeeck aan het licht gebracht. Humbeeck, "Kleine apocalyps."

⁸³⁷ Zie Grzywacz, "Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka."

⁸³⁸ Ik zinspeel hier op het begrip transsubstantiatie waarmee in de katholieke liturgie de verandering van brood en wijn in het lichaam en bloed van Christus wordt aangeduid.

⁸³⁹ Jacek Nowakowski, "Mleczna droga - czyli o obecności mitu," in *Andrzej Kondratiuk* (Poznań-Konin: Apeks, 1996), 63-65.

Kondratiuks dubbelzinnige gebruik van een metafoor van de melkweg te benadrukken, zocht Nowakowski zijn toevlucht tot de mythologie waarmee hij deze scène wederom tot een allegorische maakte. Nowakowski interpreteerde deze verrassende ‘melkweg’ in het licht van de mythe van Heracles, die melk van zijn moeder Hera uitspuugde, waardoor de Melkweg (in de zin van het sterrenstelsel) ontstond.⁸⁴⁰ Het concrete, lichamelijke, materiële en vooral dubbelzinnige werden op die manier stelselmatig door Nowakowski (en anderen) getranscendeerd naar het hoge, symbolisch-allegorische betekenisniveau. Met als resultaat dat lichamelijke en blootheid door de critici hier op een zeer speciale wijze behandeld werden en het liefst meteen in een archetypische of symbolische gedaante te voorschijn werden geroepen. De symbolische geste reduceert dus alle ongerijmdheden van het werk; polijst alles wat niet binnen het symbolische, verheven kader hoort en waakt over de rigoureuze scheiding tussen wat getoond mag worden en wat *off scene* moet blijven. Alles wat er niet in past wordt verzwegen of terzijde geschoven als iets onbelangrijks. De gelaagdheid en rijkdom van Kondratiuks films werden op die manier gladgestreken met als gevolg dat beschouwers zijn films op vrijwel dezelfde wijze interpreteerden. In deze strategieën ziet men duidelijk de reducerende pogingen om alle ambigue elementen die het toekennen van betekenis, het komen tot *closure* (Tsur), bemoelijken weg te redeneren of het onder de symbolische, emblematische voorstellingen onder te brengen om alsnog de interpretatie te kunnen sluiten.

6.3.2 Contouren van een samenhang: het ‘rijpe oeuvre’ en de getemde buiten-sporigheid

Als men de meest recente publicaties op het gebied van Kondratiuks werk bekijkt, dan valt op dat zijn beschouwers noch het vroege werk, noch het allerlaatste werk behandelen. De enige uitzondering vormt sinds enkele jaren HYDRO-RIDDLE,⁸⁴¹ maar over het algemeen blijft de aandacht van de critici gevestigd op Kondratiuks ‘privé-films,’ waarbij ze de goed in de Poolse context geaarde romantische of christelijke mythen en symbolen stelselmatig weten te benadrukken.

De Kondratiuk-kritiek was van meet af aan op zoek naar samenhang in zijn werk. Critici klaagden geregeld dat de filmer zich aan geen enkele conventie of formule hield en dat men geen grip op het werk kreeg. Plotseling echter, vanaf het moment dat Kondratiuk zijn eigen leven als een thema nam, lieten de films zich wél indelen en inpassen, in ieder geval tot op zekere hoogte. De kritiek had vooral oog voor de thematische samenhang tussen de films, die Kondratiuk na THE FOUR SEASONS maakte. Vooral na het verschijnen van de tweede ‘privé-film,’ THE SPINNING WHEEL OF TIME (1995) – die in zekere zin op THE FOUR SEASONS voortbouwde – werden de overeenkomsten door beschouwers summier uitgewerkt. De critici reageerden enthousiast: eindelijk konden zij een ‘oeuvre’ (re)construeren. Kondratiuks films lieten zich voor

⁸⁴⁰ Zie Ibid. 65.

⁸⁴¹ Zie verder § 6.4 “‘Aparte’ cult-filmer: onrijp, avant-gardistisch en canoniek.”

het eerst fatsoenlijk bundelen als ‘familiefilms,’ ‘Gzowofilms,’ ‘Kondratiuk-in-de-hoofdrol-films,’ ‘over-het-tijdsverloop-films,’ ‘plattelands films,’ et cetera. Zo ontdekte men in Kondratiuks werk plotseling een mythische en zelfs metafysische dimensie.⁸⁴² De referenties aan de grote thema’s zoals leven en dood, vergankelijkheid en herinnering, tijd en ruimte, mens en natuur, stad en platteland begonnen de kritieken van dit werk te domineren.

Men ontdekte nu ook een zekere formele continuïteit. Kondratiuk draaide nog steeds graag op locatie en de meeste films na 1989 werden net als *THE FOUR SEASONS* in zijn ‘atelier’ in Gzowo opgenomen. De producties kenmerkten zich door minimale kosten en bezetting. Ook bood Kondratiuk keer op keer een podium aan de niet-professionele acteurs (zijn burens, familie en vrienden). Ten slotte – wat niet onbelangrijk is – verzorgde hij altijd zelf de opnames, waardoor er ook in visueel opzicht overeenkomsten bestonden tussen de afzonderlijke films. De invloeden van de sovjetmontageschool op de kadrering en montage werden ook steeds duidelijker. Zo werd de hiervoor genoemde Eisensteiniaanse *axial cut* (net als in zijn studiefilms het geval was) in de post-1989 films uitbundig toegepast. Kondratiuks eigen hand was hier zichtbaarder dan in de films die hij met andere cameramannen had gemaakt. Voor de nauwlettende Kondratiuk-kijker tekent zich een sterke continuïteit in de stijl af die de regisseur in de jaren vijftig en zestig ontwikkelde, en die hij na 1983 in zijn eigen producties opnieuw toepaste. Deze filmische procédés werden echter niet of nauwelijks door zijn critici geëvalueerd en ook de stilistische continuïteit is onopgemerkt gebleven.

Daarbij dient te worden aangegeven dat de critici in 1997 een derde ‘Kondratiuk-film’ voorgeschoteld kregen: *THE SUNDIAL*. Dit was na *THE FOUR SEASONS* en *THE SPINNING WHEEL OF TIME* het derde deel van wat men het ‘Gzowo-drieluik’ is gaan noemen. Dit drieluik werd vanaf dat moment beschouwd als het hart van Kondratiuks oeuvre, zijn meest ‘rijpe’ werk⁸⁴³ en het werd zelfs tot zijn *magnum opus* uitgeroepen.⁸⁴⁴ Dit onderdeel van het – zoals in dit boek is betoogd – rijke en geschakeerde oeuvre overheerst vervolgens in de academische en essayistische beschouwingen.

De keerzijde van het ontdekken van een samenhang dient hier ook kort te worden genoemd. Een consensus over de samenhang – in thematische of stilistische zin – tussen enkele films van Kondratiuk leidde tot het verdere wegzetten van het werk dat zich hieraan niet liet verbinden. Hoe meer aandacht er op de samenhang in Kondratiuks oeuvre werd gelegd, hoe nadrukkelijker ook de afwijkende, onsamenvangende delen van dit oeuvre weggestreept werden als secundair en marginaal. Lubelski was de eerste – zoals in hoofdstuk 1 al aangestipt – die in Kondratiuks oeuvre sneed om het rijpe van het onrijpe werk te scheiden.⁸⁴⁵ De veelzijdigheid en pluriformiteit, mateloosheid en excentriciteit, die zo typerend zijn voor Kondratiuks werk, werden door de

⁸⁴² Zie vooral Nowakowski, *Filmowa twórczość*.

⁸⁴³ Ibid., 88-89.

⁸⁴⁴ Ibid., 105.

⁸⁴⁵ Zie eerder hoofdstuk 1, § 1.1 “Een grillige receptiegeschiedenis (1959-2009).”

kritiek na 1988 gereduceerd of zelfs weggeschreven door het oeuvre in twee soorten films te splitsen: in het hoofdwerk (Gzowofilms) en in de nevenwerken, oftewel – om een mooie aanduiding van Humbeeck te gebruiken – in de *hors d'oeuvres*.⁸⁴⁶

Ironisch genoeg werd dit *hors d'oeuvre* door veel critici vaak ook als onsmakelijk of zelfs *dégoûtant* afgedaan. Dergelijke culinaire metaforen zijn in de receptie van Kondratiuks werk een opvallend terugkerend motief.⁸⁴⁷ Vergeleken met ‘een onverteerbaar stuk biefstuk’ of met ‘een bouillon met vetoogjes’ lijken zijn films eerder in de Poolse keuken thuis te horen dan in de nationale filmcanon.⁸⁴⁸

Het feit dat de kritiek kennelijk alleen de meest consumeerbare hapjes uit Kondratiuks oeuvre uitkoos en de rest onder het etiket ‘onrijp’ parkeerde, of zelfs verzwegen, zorgde er ook voor dat er in de receptie van dit werk diverse ‘breuken’ werden gezien. Dezelfde ‘breuk-logica’,⁸⁴⁹ zoals Humbeeck het in de context van Boons receptie analyseerde, zorgde ervoor dat Kondratiuks ‘grotesken’ als een geïsoleerde, homogene periode, buiten het hoofdwerk, begonnen te functioneren. Dezelfde ‘breuk-logica’ zorgde ook voor het wegschrijven van de meest recente films van Kondratiuk – na 2000 – die zich buiten ‘Kondratiuks Gzowo’ en dus ook buiten het gecreëerde hoofdwerk bevonden. Want – op één uitzondering na (HYDRO-RIDDLE), die hier straks nog ter sprake zal komen – heeft de academische filmbeschouwing zich vrijwel uitsluitend met Kondratiuks Gzowo-werk bezig gehouden. Aan het afwijkende of weerbarstige *hors d'oeuvre* werd in de filmbeschouwing nauwelijks geknaagd. De universalisering, romantisering en het toepassen van de symbolische interpretatie heeft ertoe geleid dat dit groot en grillig ‘apart’ oeuvre in de filmbeschouwing slechts tot enkele films terug te leiden was en zodoende ontkracht werd doordat – zoals betoogd – de kritiek de kernelementen van Kondratiuks poëtica wegedeneerde, verstopte of over het hoofd zag.

Samenvattend: in de kritieken werd de privé-sfeer verzwegen, verzwakt en achter het universele verborgen. Alleen zo gladgestreken en *polished* kon Kondratiuks werk kennelijk de filmgeschiedenis in. De groteske, verlagende geste die Kondratiuk op de voorgrond plaatste werd keer op keer gereduceerd, verzwegen en weggepoetst. Dat Kondratiuk het hiermee oneens was is een *understatement*. Interessant is echter ook de manier waarop hij op deze interpretatie-

⁸⁴⁶ Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 339.

⁸⁴⁷ De culinaire metaforen zijn trouwens ook een terugkerend motief in de receptie van de groteske kunst en worden – zoals in het groteskenonderzoek al meerdere malen aangestipt zowel door de kunstenaars zelfs als ook door de critici ingezet. Bekend voorbeeld is natuurlijk al Montaigne en zijn ‘fricassee’ of Gombrowicz’ ‘compôte.’ Vergelijk hierover ook Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 242-243. Over het inzetten van culinaire metaforen in de receptie van Boons werk zie tevens Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 406-407.

⁸⁴⁸ Zie respectievelijk Janusz Kijowski, “Jak się robić nie powinno,” *Kultura* 34, 1974. en Archief FN, signatuur A-344/52: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 31.10.1973, dot. JAK TO SIĘ ROBI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 31.10.1973, m.b.t. HOW IS IT DONE”).

⁸⁴⁹ Humbeeck, “Kleine apocalyps,” 401-411, 530.

pogingen reageerde in zijn achtereenvolgende films door de oordelen van de critici te parafraseren, om te keren en te ironiseren.

6.3.3 De groteske verlaging en Kondratiuks afrekening met de critici

Een van de meest merkwaardige manoeuvres van Kondratiuk was het afstand doen van wat als het hart van zijn werk werd gezien: het arcadische reservaat. Kondratiuk wilde duidelijk ontsnappen aan wat de kritiek tot een *pars pro toto* van zijn oeuvre had gemaakt. Hij verzette zich tegen dergelijke reductie. Na het drieluik kondigde Kondratiuk ostentatief aan geen familiefilms meer te maken. In 2000 werd duidelijk dat hij de ‘Plek,’ oftewel het tot een arcadia gedoemde Gzowo achter zich liet. Hij verplaatste zich naar de kelder van zijn flatgebouw en maakte daar zijn nieuwe film, *CÓRA MARNOTRAWNA* (THE PRODIGAL DAUGHTER). Dit was een verhaal over de terugkerende dochter van twee ‘vaders’ – het kapitalisme en het socialisme. Van de natuur, die critici zo roemde in de Gzowo-films, is in zijn nieuwe film niets over gebleven. In THE PRODIGAL DAUGHTER is alles decoratie, kunstmatig. Deze film, bestempeld door Kondratiuk als ‘groteske,’ vertelde over de terugkomst van de dochter die op zoek naar een beter leven naar het buitenland emigreerde en dus jaren later weer huiswaarts keert. Kondratiuks ‘filmgroteske’ werd warm onthaald op menig zomerfestival zoals in Ińsk en Kazimierz.⁸⁵⁰ Desondanks werd hij door de critici maar sporadisch besproken en ook de academische beschouwing ging aan deze film stilzwijgend voorbij.

Een vergelijkbaar lot was weggelegd voor de film uit 2005: *BAR POD MLYNKIEM* (WINDMILL BAR). Met deze film keerde Kondratiuk terug naar zijn platteland en keerde hij zich rigoureus tegen het arcadische beeld ervan. Gzowo was nu een setting voor ‘een romance in de onderlagen [van de samenleving],’ zoals de ondertitel van de film te kennen gaf.

Veelzeggend is deze ondertitel vooral in het licht van het groteske verlagingsprincipe, dat het hart van Kondratiuks poëtica raakt. Dat principe wordt, zoals eerder aan de hand van het werk van Bachtin uitgelegd, begrepen als een methode om het verhevene, ideale, hoge, gesublimeerde, abstracte systematische te verlagen, met als resultaat dat de universele waarheden in een radicaal nieuw perspectief worden geplaatst: als onserieus, belachelijk, spottend, vernederend en ongepast.⁸⁵¹ Vaak gaat het daarbij om een groteske terugplooiing van het universele, abstracte naar het lichamelijke (en vooral het laaglichamelijke). Kondratiuk zette dit procédé echter in, niet alleen om de bestaande voorstellingen en symbolen te verlagen, maar ook om de kritische oordelen te vernederen en de opinies die over hem werden uitgedragen door de kritiek te ondermijnen. Als het ware in reactie op de *polishing touch*, die door de kritiek werd ingezet om zijn preoccupatie met vrouwelijke lichamen en de seksuele of obscene componenten af te zwakken, lijkt Andrzej Kondratiuk in de loop van de jaren negentig steeds enthousiaster ge-

⁸⁵⁰ Ewa Podgajna, “Rybka dla Kondratiuka,” *Gazeta Wyborcza*, 6.8.2001.

⁸⁵¹ Over het verlagingsprincipe zie ook eerder hoofdstuk 2, § “De cognitieve regressie en de groteske verlagingsprocédés.”

bruik te hebben willen maken van het expliciet tonen van blote billen en borsten in zijn films. Deze verlagende, vernederende groteske geste heeft hij op een uiterst verrassende wijze ook in *THE WINDMILL BAR* ingezet. Dit keer om de arcadische betekenis, die de kritiek aan zijn *Gzowo* gehecht had te ridiculiseren en om het aloude Poolse geromantiseerde beeld van het platteland met al zijn mythes en utopische implicaties op een ironische wijze te weerspreken.

THE WINDMILL BAR gaat over een werkloze naaister die een kleine horecabar besluit te runnen. De zaken gaan niet voorspoedig, al vindt zij wel haar ware liefde. In de ‘arcadische’ ruimte, een prachtig natuurgebied, ontrolt zich een vurige romance die door de laag-lichamelijke en seksuele handelingen van de twee protagonisten het arcadia, althans voor de kijkers, van alle charme ontdoet. Op een steeds openlijker wijze worden de kijker seksuele zinspelingen, boerse grapjes en scabreuze rijmpjes voorgeschoteld. Alles wat de kritiek zo graag verzweeg, vermenigvuldigde Kondratiuk in zijn voorlaatste film – waarin zijn idyllische plattelandsetting, het filmische, emblematische beeld van de (Poolse) ‘Arcadia,’ van alle arcadische trekken beroofd wordt. Kondratiuk liet *sans gêne* zien wat eigenlijk ‘bedekt’ hoorde te blijven. Het vulgaire, platvloerse, obscene (letterlijk: niet op de scène ofwel *off scene*) werd door Kondratiuk – tegen de gebruikelijke normen en conventies in – ‘ont-dekt,’ blootgesteld en *en plein public* aan de wildvreemde kijkers voorgeschoteld.⁸⁵² Dit, zoals ik hierna verder zal betogen, laat zich begrijpen in het licht van de groteske procédés, die ook wel – zoals aangenomen – voor de grootste receptieproblemen leken te zorgen en vooral een verstoring van het beeld van de kunstenaar teweegbrachten.

In deze film durfde Kondratiuk zich zelfs met de grote meester Andrzej Wajda te meten. Hij parafraseerde – doch op een groteske wijze – de beruchte fellatio-scène, die door Wajda’s meesterwerk uit 1975, *ZIEMIA OBIECANA* (*THE PROMISED LAND*) zo spraakmakend werd. Uitgedost in hun beste zondagskleren gaan Kondratiuks tortelduifjes gelijk hun prototypen uit *THE PROMISED LAND* – Anka en Karol – in het bos wandelen. De idylle van onschuld, die Wajda met finesse in zijn film schiep, werd door Kondratiuk met muziek en sfeer nagebootst, maar zijn personages laten zich van een minder onschuldige kant zien (zie afb. 6) en doen ongegeneerd en *en plein public* wat Wajda’s hoofdpersoon, Karol Borowiecki, alleen stiekem, achter gesloten deuren, bij zijn minnares deed. Zo ondermijnt Kondratiuk dus het emblematische, romantische en vooral verheven beeld van de liefde en van het Poolse platteland dat de perfecte setting vormde voor een dergelijke verheven interpretatie.

De ‘aparte auteur’ zoals die door Kondratiuk werd neergezet, werd door hem op groteske wijze verlaagd tot een aparte viezerik, een excentriekeling, een infantiele man en een arrogante betweter. Alle hogere waarden die aan een ‘auteur’ worden toegeschreven, trok hij naar beneden. Hij zorgde zodoende voor een vorm van ‘honende zelfafbraak,’ om nogmaals de woorden

⁸⁵² Over het obscene en zijn ‘ont-dekkende’ functie in de groteske kunst zie onder meer Van den Oever, “Grimassen in de nachtspiegel of de rabaissement als techniek tegen de klassieke geschiedschrijving. Over mythologisering en ontmythologisering in de historische romans van L.P. Boon,” 70.

van Hendrykowski aan te halen: een vorm van afbraak en neergang die niet alle critici hem in dank afnamen.⁸⁵³ Ook Hendrykowski wist niet goed hoe hij Kondratiuks ‘suicidaire’ gebaren (zoals Humbeeck deze strategie noemde) moest begrijpen of waarderen.

Terzijde moet hieraan nog worden toegevoegd dat Kondratiuk met zijn provocerende, groteske geste eveneens een ironisch commentaar lijkt te willen leveren op Wajda’s beslissing om zijn eigen meesterwerk te hernemen en te censureren. In 2001 bracht deze regisseur een nieuwe *remastered* versie uit: de *director’s cut* van THE PROMISED LAND. Het publiek en de filmwereld reageerden echter verbaasd, omdat de oude meester zijn beruchte fellatio-scène eruit geknipt had. Deze geste van zelfcensuur in het vrije postcommunistisch Polen spoorde Kondratiuk kennelijk aan om er – dwars als hij is – een eigen *uncensored version* van te maken. Over deze groteske geste van Kondratiuk heeft echter geen van zijn beschouwers met een woord gerept.

Net als Boon lijkt ook Kondratiuk, zoals gezegd, een voorkeur te hebben gehad voor een ‘autobiografische overinvestering’ die de veronderstellingen en verwachtingen van de critici ontregelde ten aanzien van de kunsten in het algemeen en zijn eigen werk in het bijzonder. Zo schiep Kondratiuk eveneens zijn eigen ‘reservaat,’ waarin alles slechts om hemzelf, zijn familie en hun alledaagse kleine zorgen leek te draaien. In een dergelijk ‘reservaat’ kon de huiselijkheid met een zeker exhibitionisme worden vermengd, waardoor de grens tussen kijken en bekluren – zoals in de reacties van onder meer Janicka naar voren kwam – vervaagde. Door zich op die manier te presenteren, kaatste Kondratiuk, zoals hiervoor vermeld, het kritische (voor)oordeel ten aanzien van hem en zijn werk op een concrete wijze terug naar de kritiek. Opvallend is immers dat hoe meer er door *kondratiukologen* over zijn ‘apart staan’ werd geschreven, hoe meer hij zichzelf als een ‘aparte’ vogel neerzette. In zijn drie Gzowo-films schreef hij zijn Kondratiuk-personage – vanuit het maatschappelijke perspectief – letterlijk ‘aparte’ rollen voor en poseerde hij voortdurend als een ‘vreemde vogel,’ een *enfant terrible*,⁸⁵⁴ een ‘bebaarde, wilde barbaar,’⁸⁵⁵ een primitieve buitenmens, die ver weg bleef van de stad, een ‘Mister clochard,’⁸⁵⁶ gehuld in voddenkleren. Hij ‘recycleerde’ het hoofdmotief waarmee de Poolse filmkritiek het probleem van zijn werk had gehoopt te kunnen oplossen – zijn ‘apartheid’ – en hij stak eveneens de draak met de interpretatiestrategie(ën). Een scène uit THE SPINNING WHEEL OF TIME illustreert dat op perfecte wijze: het Kondratiuk-personage, behaard als een oermens en gehuld in slobberige werkkledij, neemt een pauze en bladert door de in 1996 uitgegeven bundel over Andrzej Kondratiuk en barst in lachen uit terwijl hij hardop de titel van het essay van Marek Hendrykowski voorleest: “Andrzej Kondratiuk – een aparte kunstenaar.” Tegelijk verlaagde hij hiermee het idee van de ‘auteur’ dat de kritiek aan zijn aparte status had gehecht: het idee van een geniale, individuele kunstenaar, die een expressie aan de eigen belevenissen gaf. Kondratiuk ‘als schep-

⁸⁵³ Zie Hendrykowski, “Andrzej Kondratiuk - artysta osobny.”

⁸⁵⁴ Lubelski, “Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka.”

⁸⁵⁵ Rafał Smoczyński, “Andrzej Kondratiuk - egzorcysta z prowincji,” *Film* 6, 2002.

⁸⁵⁶ Tadeusz Sobolewski, “Mister Kloszard,” *Gazeta Wyborcza*, 21.11.1997.

per' ontpopt zich echter eerder als een gek iemand uit de marge van de maatschappij die ook nog eens ongegeneerd zijn eigen onfatsoenlijkheden en boertigheid aan de kijkers toont. De kijkende cameralens verraaft hem, zoals Janicka schreef, zet de schepper te kijk, ontdoet de auteur van zijn genialiteit, van zijn charme en elitaire positie. Wat Janicka niet zag was dat de filmer zelf zijn auteursstatus degradeerde en het probleem van het 'apart zijn' naar de kritiek terug-speelde.

Het lot van Kondratiuk in de Poolse filmbeschouwing lijkt tot op zekere hoogte op dat van de Tsjechische componist Leoš Janáček. Milan Kundera betreurde in zijn *Verraden testamenten* dat deze grote componist heel lang niet begrepen werd en pas aan het einde van zijn leven in eigen land herontdekt werd. Kundera ergerde zich echter het meest aan het feit dat de erkenning niet op de esthetische waarde van Janáček was gericht, maar hem losrukte uit de context van de moderne muziek. Zo werd, aldus Kundera, de grote componist opgesloten 'in de lokale problematiek,' in de geschiedenis opgenomen als een echte Bohemer, met een passie voor folklore, het vaderland en de vrouw. En er verscheen aansluitend mede daarom geen enkele belangrijke studie over 'de nieuwe esthetische waarde van zijn oeuvre.'⁸⁵⁷

De herontdekking van Kondratiuks HYDRO-RIDDLE lijkt recentelijk een kans te hebben geboden om de versteende symbolische interpretaties van het werk van Kondratiuk te doorbreken. De herontdekking van deze ooit als onzin onthaalde film wil ik in de slotparagraaf bespreken.

6.4 'Aparte' cult-filmer: onrijp, avant-gardistisch en canoniek

In hoofdstuk 5 heb ik de ontvangst van HYDRO-RIDDLE na de televisievertoningen in 1971 geanalyseerd. Volgens het toenmalige filmbeleid was er geen ruimte voor 'dit soort onzin' in de Poolse film. In 2002, eenendertig jaar na de eerste vertoning van HYDRO-RIDDLE, werd ter gelegenheid van het vijftigjarige bestaan van de Poolse publieke omroep in samenwerking met het weekblad *Polityka* in 2002 de verkiezing van de beste Poolse televisiefilm aller tijden gehouden. Kondratiuks HYDRO-RIDDLE kwam in de ranglijst verrassend genoeg op de vijfde plek terecht.⁸⁵⁸ Kondratiuks 'krankzinnige' televisiefilm werd plotseling dus gepromoveerd tot publieksfavoriet, het bleek ook een cult-film te zijn geworden.

6.4.1 De cult-status als receptietrend in het internettijdperk

De belangstelling voor HYDRO-RIDDLE leefde vooral dankzij het internet op. In retrospect kan men HYDRO-RIDDLE als een van de eerste zogenaamde *viral videos* opvatten, dat wil zeggen films die zich als virussen via het internet van persoon tot persoon verspreidden. In de geschie-

⁸⁵⁷ Milan Kundera, *Verraden testamenten* (Baarn: Ambo, 1994), 170-171.

⁸⁵⁸ Daarnaast kozen de televisiekijkers ook twee andere films van Kondratiuk; op de tweede en vierde plek bevonden zich respectievelijk, *THE ASCENDED* (1973) en *STARDUST* (1982). Zie Zdzisław Pietrasik, "Złota Dziesiątka," *Polityka* 31, 2002. Zie ook Marek Haltof, "Appendix B: Twenty Best Polish Television Films," in *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Lanham Md.: Scarecrow Press, 2007), 223.

denis van het Poolse internet, dat halverwege de jaren negentig goed op gang kwam, was het ongetwijfeld een van de eerste films die een *hype* teweegbrachten.⁸⁵⁹ De herwaardering van HYDRO-RIDDLE te midden van het opkomende digitale tijdperk resulteerde ook in de alomtegenwoordigheid van informatie over deze film *online*. Al eind jaren negentig verschenen de eerste fanpagina's van deze film.⁸⁶⁰ Sinds 2005 heeft deze film zijn eigen Poolse wikipedia-site,⁸⁶¹ en in 2007 werd daaraan ook de Engelse wikipedia-pagina toegevoegd.⁸⁶² De informatie over HYDRO-RIDDLE, evenals de discussies of besprekingen delen liefhebbers van deze film ook via de populaire filmdatabases zoals IMDb.com, en Poolse equivalenten als filmweb.pl, stopklatka.pl en filmpolski.pl. Een soortgelijk lot troffen overigens ook twee andere films van Kondratiuk uit de jaren zeventig: de televisiefilm WNIEBOWZIĘCI (THE ASCENDED, 1973) en de ooit eens tot 'een onverteerbaar stuk biefstuk' uitgemaakte HOW IS IT DONE (1974). De plotse-linge herontdekking door de kijkers van dit in de academische beschouwing zo goed als genegeerd onderdeel van Kondratiuks oeuvre was opvallend. Natuurlijk had het een voorgeschiedenis die samenhang met de *Wende*, maar het was voornamelijk de opkomst van het nieuwe medium dat de toon zette: internet en de hiermee samenhangende nieuwe kijkhouding speelden een belangrijke factor in deze herwaardering.

Als gevolg van de herontdekking van Kondratiuks televisiefilm in een nieuwe media, werd het ook meteen onderworpen aan een nieuwe vorm van *cinophilia*, waarin 'the download, file swap, sampling, re-editing, re-mounting of story line, characters, and genre' tot inherente componenten van de filmreceptie gingen behoren.⁸⁶³ HYDRO-RIDDLE wordt daarom niet alleen integraal *embedded*, oftewel ingesloten in diverse webomgevingen zoals Youtube, Facebook et cetera. Internetgebruikers herwerken en reproduceren hun eigen film- of muziekopnames met gebruikmaking van Kondratiuks film. Soms zijn dat slechts fragmenten, die geknipt worden uit de originele film en los op het internet geplaatst worden, maar doorgaans worden er echter geheel nieuwe, eigen producties gemaakt, die alleen losjes aan de originele film refereren. Als voorbeeld noem ik twee videoclips, die respectievelijk in 2007⁸⁶⁴ en 2008⁸⁶⁵ op het internet versche-

⁸⁵⁹ Op de cultstatus van de film verwees Jacek Nowakowski al in 1999. Nowakowski, *Filmowa twórczość*. Op die manier, kwam ook ik in 1998 HYDRO-RIDDLE tegen.

⁸⁶⁰ Aan het eind van de jaren negentig ontstonden de eerste webpagina's als <http://zlotyleszcz.webpark.pl/glowna.htm> en <http://www.kakofonia.stopklatka.pl/PLhydro.htm>, geraadpleegd op 11.4.2011. Beide websites bevatten geluidsfragmenten met 'hilarische' dialogen uit HYDRO-RIDDLE.

⁸⁶¹ Zie de geschiedenis op Wikipedia, geraadpleegd op 25.9.2010, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Hydrozagadka>.

⁸⁶² Zie Wikipedia, geraadpleegd op 11.4.2011, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hydrozagadka>.

⁸⁶³ Zie meer over *cinophilia* in het digitale tijdperk in Elsaesser, "Cinephilia or the Uses of Disenchantment," 37-40.

⁸⁶⁴ Video genaamd "Shy fx & t power (feat. David Boomah) - on the run," geüpload door Okadokadokado op 11.11.2007; geraadpleegd op 11.4.2011, http://www.youtube.com/watch?v=L_2ibk5RzQ4.

⁸⁶⁵ Video genaamd "Hydrozagadka-klip," geüpload door Haeres op 28.3.2008, geraadpleegd op 11.4.2011, <http://www.youtube.com/watch?v=h7TZw9I535k>.

nen. Beide Youtube-video's maken gebruik van scènes uit HYDRO-RIDDLE, en dan vooral van fragmenten van de al eerder genoemde buikdansscène. De Youtube-leden hebben Kondratiuks sequenties drastisch voorzien van een andere, meer dynamische muziekachtergrond.

Naast dat het een bron van visuele inspiratie was, bleek HYDRO-RIDDLE ook een schatkist aan citaten te bevatten. De internetfora, discussielijsten staan vol met uitspraken en citaten afkomstig uit deze film. Het nabootsen van de dialogen was van begin af aan, na de herontdekking van HYDRO-RIDDLE, een trend en het onderling kunnen uitwisselen van de opvallende citaten wordt door de ruimte die internetcommunicatie biedt kennelijk ook gestimuleerd. De film heeft onder andere een eigen Wikiquote-pagina, waar de meest memorabele citaten zijn verzameld.⁸⁶⁶ De dialogen worden ook door musici als *samples*, oftewel geluidsfragmenten hergebruikt. Zo maakte de Poolse instrumentele band Lebowski in 2010 dankbaar gebruik van dialogen en absurde *oneliners* uit HYDRO-RIDDLE in een van hun liedjes.⁸⁶⁷

6.4.2 Canonisering: van onserieus genre tot avant-garde

Opvallend genoeg werden deze veranderingen door filmkundigen, die op dat moment Kondratiuks 'aparte oeuvre' herontdekten, aanvankelijk genegeerd of simpelweg niet gezien. De alomtegenwoordigheid van *online* informatie over bijvoorbeeld HYDRO-RIDDLE, stond lange tijd in schril contrast met het ontbreken van deze film in de filmwetenschappelijke publicaties. Van alle academische beschouwingen die ik hiervoor noemde, bevatte alleen het proefschrift van Jacek Nowakowski verwijzingen naar HYDRO-RIDDLE en de merkwaardige herwaardering ervan vanaf de jaren negentig.⁸⁶⁸ Zelfs een voornaam *kondratiukoloog* als Lubelski wijdde in zijn overzichtsartikel van 1988 geen woord aan HYDRO-RIDDLE.⁸⁶⁹ Anderen haalden hoogstens de titel aan, en het leek eigenlijk alsof niemand deze film serieus nam.⁸⁷⁰ Men keek een beetje neer op HYDRO-RIDDLE, een film die in de ogen van de toenmalige kenners van Kondratiuks oeuvre, niets met de waardevolle auteurscinema te maken had, maar die zich beter in de context van mindere filmtypen zoals populaire genrefilms liet plaatsen.⁸⁷¹

In 2007 wijdde Monika Talarczyk-Gubała in haar proefschrift een aanzienlijke paragraaf aan dit 'aparte geval' in de geschiedenis van de Poolse communistische genrefilm.⁸⁷² Zij verwees hierbij ook naar Nowakowski die eveneens deze film een aparte plek in de context van de Poolse filmtraditie en in de context van Kondratiuks oeuvre toedichtte. Dit was dus wederom

⁸⁶⁶ Wikiquote, geraadpleegd op 25.9.2010, <http://pl.wikiquote.org/wiki/Hydrozagadka>.

⁸⁶⁷ Zie het nummer van Lebowski, "Iceland," in *Cinematic* (Lebowski, 2010), CD.

⁸⁶⁸ Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 33-34, 71-73, 93.

⁸⁶⁹ Lubelski, "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka."

⁸⁷⁰ Hendrykowski, "Andrzej Kondratiuk - artysta osobny." Korczarowska, "Miejsce na ziemi - miejsce na scenie." ———, *Ojczyzny prywatne*.

⁸⁷¹ Op die manier sloot bijvoorbeeld Korczarowska HYDRO-RIDDLE uit. Zie Korczarowska, "Miejsce na ziemi - miejsce na scenie," 201.

⁸⁷² Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje!*, 112.

een ‘apart’ speciaal geval, dat zich zelfs in vergelijking met andere films van Kondratiuk niet goed liet rijmen.

Het proces van herwaardering bereikte in 2009 een nieuw hoogtepunt. HYDRO-RIDDLE werd op de canonlijst van de belangrijkste Poolse films gezet – een canon die deel uitmaakte van het nationale filmeducatieprogramma – “Filmoteka Szkolna.” Deze keuze werd gemaakt door een adviesraad bestaande uit belangrijke Poolse filmkundigen (waaronder *kondratiukologien* Hendrykowski, Lubelski en Korczarowska). Zij vonden kennelijk dat onder de vijftig canonicke titels uit de Poolse filmgeschiedenis HYDRO-RIDDLE niet mocht ontbreken.⁸⁷³ De keuze kan ongetwijfeld als opvallend worden bestempeld, gezien het feit dat dezelfde critici dus het hiervoor besproken ‘hoofdwerk’ van Kondratiuk – zijn Gzwowo-films – hebben laten liggen.

In het kader van dit educatieprogramma hebben veertienduizend Poolse scholen lespakketten, inclusief films ontvangen. Het dertig jaar geleden tot ‘aartsonzin’ bestempelde HYDRO-RIDDLE, wordt dus sinds 2009 op school bekeken en besproken. Ook in het programma van de open colleges (“Akademia Polskiego Filmu”), die het Nationale Filminstituut te Warschau⁸⁷⁴ organiseert, is deze film sinds 2009 een onderdeel van het programma.⁸⁷⁵ HYDRO-RIDDLE startte in 1971 dus in de positie van een ‘onzinfilm,’ een werk dat in de receptie- en productiecontext van de jaren zeventig volledig buiten rede en regel viel, en eindigt veertig jaar later als een onderdeel van het Poolse filmerfgoed. Het werd opgenomen, maar toch bleef ook deze film een beetje buitengesloten, met een ‘aparte’ status en als ‘grotesk’ werk. Nog steeds wordt de unieke, ongewone, aparte status van deze film ‘in de Poolse film- en televisiegeschiedenis’ benadrukt.⁸⁷⁶

De herwaardering van Kondratiuks HYDRO-RIDDLE kreeg een extra impuls in 2008. De film werd toen in het *Polish New Wave*-project opgenomen.⁸⁷⁷ De ondertitel van het project luidde: ‘The History of a Phenomenon that Never Existed.’ Dit project, gestart door kunsthistorici Łukasz Rotunda en Barbara Piwowarska, had ten doel de Poolse avant-gardefilmtrends te herwaarderen – trends die in het verleden verzwegen waren. Zij wilden *post factum* een avant-gardefilmtraditie reconstrueren – een traditie die tijdens het communisme gemarginaliseerd, en buiten de beschouwing gelaten werd en door het staatsapparaat sterk ontmoedigd was. HYDRO-RIDDLE was in het programma naast acht andere speelfilms en zes kortfilms uit de jaren 1964-

⁸⁷³ Zie de officiële website “Filmoteka Szkolna,” geraadpleegd op 12.2.2011.

⁸⁷⁴ Państwowy Instytut Sztuki Filmowej (PISF), een nieuwe overkoepelende institutie ontstond in 2005.

⁸⁷⁵ Zie op “Akademia Filmu Polskiego,” geraadpleegd op 10.8.2011, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/>.

⁸⁷⁶ Zie lesmateriaal bij HYDRO-RIDDLE op “Filmoteka Szkolna,” geraadpleegd op 12.2.2011, http://www.filmotekaszkolna.pl/data/files/ef/6f/ef6fd6623baf3f7/15_w_krzywym_zwierciadle.pdf. Zie ook evenals de video-registraties van de lezingen van open colleges op “Akademia Filmu Polskiego,” geraadpleegd op 11.4.2011, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/>.

⁸⁷⁷ Zie de tweetalige publicatie waarmee het project werd afgesloten: Łukasz Ronduda & Barbara Piwowarska, red., *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that Never Existed. Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było* (Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2008).

1981 opgenomen.⁸⁷⁸ Het waren grotendeels films die tijdens het communisme werden verboden of gemarginaliseerd; films van onder andere emigranten-filmsers zoals Jerzy Skolimowski en Andrzej Żuławski. Nu werd ook voor het eerst door filmbeschouwers serieuze aandacht aan Kondratiuks filmtaal besteed en aan zijn ‘incredibly innovative play on the formal aspects of movie-making.’⁸⁷⁹ In het gezelschap van films van een selecte groep Poolse auteurs werd in 2009 Kondratiuks televisiefilm onder meer in het Londense Tate Modern vertoond, hetgeen ook wel het toppunt van de sacralisering van kunst gezien mag worden.⁸⁸⁰

Op een gegeven moment, gezien deze groeiende fascinatie voor de film onder de Poolse film liefhebbers en avant-gardespecialisten, konden de filmkundigen niet meer om HYDRO-RIDDLE heen. In 2009 stelde ook Tadeusz Lubelski zijn mening bij. In zijn inmiddels al klassiek geworden boek over de Poolse filmgeschiedenis werd deze televisiefilm niet meer verzwegen. Lubelski zette HYDRO-RIDDLE als een van de meest ‘groteske,’ ‘camp’-achtige films van Kondratiuk neer, een film die als emblematisch voor de groteske tendensen in de Poolse cultuur in die tijd gezien kon worden. Kondratiuk was opgenomen in wat Lubelski ‘het groteske kamp’ van de Poolse film in de jaren zeventig noemde.⁸⁸¹ In plaats van als marginaal opgevat te worden, werd deze film dus plotseling – bijna veertig jaar later – als typerend gezien, in plaats van kitsch en onzin, sprak men opeens over avant-garde.⁸⁸² Een dergelijk kader maakte een doorbraak in de receptie van Kondratiuks werk mogelijk, want net als deze studie biedt het een meer omvattende kijk op Kondratiuks poëtica. Zijn werk wordt hierdoor eerder gesitueerd in de context van de ontwikkeling van het medium film en de esthetische vernieuwing dan in – om Kundera te parafraseren – ‘de lokale problematiek’ van de grote Poolse thema’s, motieven en symbolen.

6.5 Ter afsluiting

De problemen in de receptie, de verwarring die in de vorige twee hoofdstukken werden onthuld en geanalyseerd, deden zich ook in deze laatste receptiefase voor. De academische kritiek heeft echter wel een brug weten te slaan tussen dit oninpasbare werk en de Poolse filmtraditie. Hiervoor bleken de transitieperiode en het einde van het communisme van belang. De belangrijkste en voor de canonisering doorslaggevende manoeuvre was het legitimeren van de aparte status van dit werk en het opnemen ervan in de traditie van de Poolse auteursfilm. De herwaardering van Kondratiuk als aparte filmer vond plaats op het moment dat het concept ‘apart’ als syno-

⁸⁷⁸ De enige postcommunistische film die in het project in termen van een cintinuum van deze Poolse *New Wave* werd opgenomen was SUMMER LOVE van Piotr Uklański uit 2006.

⁸⁷⁹ Ronduda & Piwowarska, red., *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that Never Existed. Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*, 25, 106-109.

⁸⁸⁰ Zie de website van Tate Modern, geraadpleegd op 11.4.2011, <http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/film/17702.htm>.

⁸⁸¹ Lubelski, *Historia kina polskiego*, 314-315.

⁸⁸² Het eerder in hoofdstuk 1 aangehaalde citaat van Harpham over ‘marginal-typical’ moet hier ook even worden gememoreerd: Kondratiuks HYDRO-RIDDLE heeft immers beide posities toegedicht gekregen.

niem voor vrij en individueel werd opgevat en dus ook een subversieve lading verwierf ten opzichte van de communistische werkelijkheid. De 'eigenheid' van Kondratiuk werd expliciet als waardevol erkend, al bleven de critici over de grilligheid van zijn oeuvre klagen. Dit was hoe dan ook de belangrijkste oplossingsstrategie waarmee de kritiek erin slaagde een oninpasbare filmer in de filmtraditie op te nemen en als een soevereine, vrije, individuele 'auteur' op te vatten en aldus te canoniseren.

De auteurstheorie, die in de Poolse filmkritiek een dominante rol speelde, zoals hier al eerder opgemerkt, heeft welhaast onvermijdelijk de autobiografische lectuur van Kondratiuks privé-films geschraagd, de behandeling van Kondratiuks strategie als een typische 'autobiografische overinvestering' over het hoofd gezien en de verwarring en irritatie rond de privé-films verdiept. De kritiek was onvoldoende voorbereid om de onnozelheden en primitieve gestes van Kondratiuk op het doek te kunnen waarderen. Zijn critici verwachtten op dat moment vooral een serieuze 'auteur,' een schepper die serieus te werk ging en een duidelijke stelling innam ten opzichte van de maatschappelijke problemen. Met andere woorden, zij leken, in het verlengde van de gedeelde romantische en tot op zekere hoogte ook socialistische kunstopvattingen, vooral het engagement bij Kondratiuk te missen. Een filmer hoorde, indien hij belangrijk gevonden wilde worden, een wezenlijke bijdrage te leveren aan de maatschappij door voor het collectief belangrijke zaken aan te roeren. Kondratiuk presenteerde zich echter, zoals gezegd, als een primitieveling, als een bijna onnozele hals, een filmer die afgezonderd leefde en zo ver van de grote wereld was weggedreven, dat hij iedere voeling met de normen en oordelen ervan had verloren. Hij hield zich op een narcistische en haast exhibitionistische wijze slechts met zichzelf bezig, hetgeen de kritiek niet goed wist te waarderen. Deze geveinsde argeloosheid was onderdeel van zijn ondermijnende strategie. In retrospect moeten we immers niet uit het oog verliezen hoe radicaal deze strategie in het communistische Polen was, dat zo weinig op het privé-leven gericht was en de zelf gefinancierde film niet toestond.

De ongerijmdheden, grilligheden, thematische en formele mateloosheid van Kondratiuks werk werden door de kritiek keer op keer gereduceerd, weggemoffeld of weggeschreven. Alle aandacht ging uit naar de hoofdthema's en motieven, die een betere aansluiting vonden bij de Poolse symbolische interpretatietraditie. Van dat kader bediende de kritiek zich bij het construeren van de betekenissamenhang. Hiermee werd ook de concrete voorstellingswereld van Kondratiuks films op een symbolisch, verheven, universeel niveau getild totdat het een *finely polished* werk was geworden. Ook werd in dat oeuvre flink gesneden. Als resultaat van al die reducerende oplossingsstrategieën, bleef er slechts een klein deel over dat als hoofdwerk kon worden gezien. De rest werd tot 'onrijp' bijwerk, als *hors d'oeuvre* gestigmatiseerd en gemarginaliseerd. Door een gepast gedeelte uit het oeuvre of een kunstwerk te snijden en in het gebruikelijke interpretatiekader in te zetten, bleek dit oeuvre in een handomdraai te kunnen worden gepolijst.

De consensusvorming over dit werk leek echter onzeker in confrontatie met elke nieuwe film die Kondratiuk na zijn herwaardering maakte. Aan die destabilisering droeg Kondratiuk

heel bewust zijn steentje bij. Met elke film leek hij in te haken op de kritische evaluaties van zijn werk en werkte hij deze meedogenloos op groteske wijze tegen door de vaste, verheven kaders waarin dit werk door de kritiek werd geplaatst te verlagen. Hij ‘recycleerde’ oordelen van de kritiek (net zoals Boon dat in zijn oeuvre deed) en serveerde deze aan de kritiek, op een groteske wijze verlaagd, in latere films. Alles wat de kritiek gepolijst en opgepoetst had, trok Kondratiuk in zijn achtereenvolgende films weer naar beneden. Deze verlagende geste en de dynamiek die dit veroorzaakt in de receptie zal in hoofdstuk 7 concreet worden uitgediept.

7 ‘EEN KOLOSSALE GRAP’ – OVER DE GROTESKE ERVARING EN DE (VER)WERKING ERVAN IN DE RECEPTIE

Op het scherm is dat wat de normen verstoort het meest interessant.

Andrzej Kondratiuk (1971)⁸⁸³

In dit laatste hoofdstuk diep ik de analyse van de desoriënterende confrontatie met Kondratiuks werk verder uit. Deze desoriëntatie heeft in de receptiegeschiedenis van dit oeuvre in de periode 1959-2009 haar sporen nagelaten, onder meer door de interpretatiepraktijk en het canoniseringsproces telkens opnieuw te destabiliseren. Mijn stelling is dat de groteske desoriëntatie opgevat kan worden als het zogeheten ‘groteske interval’ (Harpham), oftewel als een specifieke vorm van cognitieve ontregeling. Mijn aandacht gaat in dit hoofdstuk daarom uit naar een nadere analyse van de aspecten van dit groteske interval, waartoe, zoals ook al in hoofdstuk 2 werd beargumenteerd, de groteske categorieverstoring behoort en de procédés die daaraan debet zijn: disproportie, vermenging, deformatie en uitvergroting (Carroll). Deze lokken ‘switching interpretations’ (Harpham) uit. Dit breng ik tevens in verband met de eerder besproken verlagende gestes van Kondratiuk. Tezelfdertijd, voortbouwend op de stelling van Tsur, analyseer ik de reacties van de critici in termen van de *negative capability*, oftewel de oplossingsstrategie waar dit type desoriënterende kunst om vraagt, een strategie waarmee het afronden van de betekenis-toekenning wordt uitgesteld en de aandacht voor de waarneming wordt gerekt.

Deze kernaspecten van de desoriënterende confrontatie met het groteske wil ik aan de hand van enkele concrete voorbeelden uit de receptie behandelen. Dit doe ik om de problemen in de receptie die hiervoor al aan bod kwamen meer in detail te analyseren en om de precieze werking van Kondratiuks groteske poëtica in de Poolse context te kunnen duiden. Het feit dat deze onbegrijpelijke, oninpasbare, aparte kunstenaar vijftig jaar lang door de kritiek wordt gevolgd en bestudeerd, duidt er immers op dat hij, ondanks het onbegrip dat in de teksten van de critici tot uitdrukking komt, ook wél begrepen werd, en zelfs – in mindere of meerdere mate – gewaardeerd. Door op de werking (c.q. het uitlokken van het groteske interval) van dit oeuvre dieper in te gaan wil ik tevens aantonen dat Kondratiuks groteske werk niet alleen voor interpretatieproblemen zorgde, maar dat het tegelijkertijd voor de beschouwers ook fascinerend en inzichtvergroten was. Hieruit blijkt – zoals ik zal betogen – de subversieve kracht van dit oeuvre, die zich vooral in de specifieke Poolse context, ten tijde van de politieke censuur, heeft kunnen manifesteren.

⁸⁸³ ‘Na ekranie najciekawsze jest to co te normy narusza.’ Waczków, “Dziura w ziemi.”

Om mijn punt helder over te brengen kies ik voor een tweetal opvallende receptiemomenten, die betrekking hebben op twee films van Kondratiuk: het hier al in ruime mate besproken debuut *A HOLE IN THE GROUND* (1970) en de in mijn beschouwing tot nu toe evenmin afwezige *HYDRO-RIDDLE* (1971). Beide films hebben voor veel verwarring gezorgd en de receptie ervan kenmerkte zich door een radicale omslag in de waardering van de critici. Kondratiuks debuut werd, zoals hiervoor al is aangegeven, aanvankelijk, en niet slechts door de gezagsdragers, die de politiek correcte boodschap van deze film toejuichten, euforisch ontvangen. Mijn historische beschouwing maakte echter ook duidelijk dat de reacties vanaf het begin toch wel ambivalent en wisselend waren. Door de overdaad aan beschikbaar materiaal rond deze debuutfilm leent deze zich er bovendien goed voor om de relatie tussen het onstabiele receptiepatroon en de veronderstelde desoriënterende, groteske werking nader te problematiseren.

Een tweede markant voorbeeld van desoriëntatie is *HYDRO-RIDDLE*, de televisiefilm die in 1971 als onzin werd beschouwd, maar die sinds 2009 op de Poolse scholen als een typische en canonieke Poolse film wordt gedoceerd. In dit slotstuk, waarin de desoriëntatie van de critici en kantelende oordeelsvorming nader worden ontleed, mag deze film dus eigenlijk niet ontbreken.

De opbouw van dit hoofdstuk breekt met de tot nu toe gehanteerde chronologische opzet en volgt een argumentatieve structuur. In § 7.1 zal ik dus eerst aan de hand van *HYDRO-RIDDLE* (1971) de groteske categorieverstoring en de procédés die deze oproepen analyseren. Gebruikmakend van de receptiedocumenten laat ik dan ook zien hoe deze film het interval van verstoring uitlokte (of in potentie uitlokken kon) en hoe dit tot wisselende en onverwachte interpretaties heeft geleid. Aan de hand van de voorbeeldanalyse van het interval dat het debuut *A HOLE IN THE GROUND* (1970) teweegbracht (§ 7.2) wil ik ingaan op de relatie tussen de groteske procédés die Kondratiuk gebruikt, opgevat als een bij uitstek subversieve strategie, en de historische receptieproblemen. Ook zal ik in dit deel ruim aandacht besteden aan de wijze waarop critici de subversieve groteske werking van Kondratiuks poëtica evalueerden, door te kijken hoe zij deze ter sprake brachten en/of verzwegen. Mijn beschouwing besluit ik met enkele afrondende opmerkingen over de functie van Kondratiuks groteske, verlagende procédés binnen de specifieke Poolse context.

7.1 De groteske samenzwering ontrafeld: *HYDRO-RIDDLE* (1971)

HYDRO-RIDDLE werd in 1971 ervaren als volledig onverzoenbaar met het toenmalige filmrepertoire. Het publiek verwachtte een klassieke, verhalende vermaaksfilm voorgeschoteld te krijgen; het staatsapparaat, waaronder ook de televisie, verwachtte een verhalende film met een didactische inslag.⁸⁸⁴ Kondratiuk serveerde hen beide filmvormen, maar dan in hybride vorm, waarbij de voor het publiek en het staatsapparaat herkenbare elementen werden geproblematiseerd. Kijkers en filmbeschouwers hadden er grote moeite mee deze film in te passen en onder

⁸⁸⁴ Wojciechowski, “Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?”

generieke labels onder te brengen. Het was een filmische anomalie, oftewel een ‘monster’⁸⁸⁵ zoals een van de geïrriteerde kijkers in een ingezonden stuk in het weekblad *Dookola świata* liet weten.⁸⁸⁶

Het verhaal van HYDRO-RIDDLE trakteert de kijkers inderdaad op een nogal ongewoon samenraapsel van opvallende personages, onverwachte referenties, allusies of schijnbaar onbeduidende details, waartussen geen dwingende verbanden lijken te bestaan. Wat brengt bijvoorbeeld een lompe socialistische Superman (zie afb. 2) uit Warschau met een ietwat infantiele Maharadja (zie afb. 7) uit een fictief woestijnlandje als Kawur, bij elkaar? Deze verhaalelementen, die onherroepelijk aan de Hollywoodfilm doen denken, worden doorkruist door de Poolse context en de overbekende ingrediënten van de toenmalige werkelijkheid, hetgeen het geheel extra verwarrend maakt. Wat te denken van de literaire citaten van bijvoorbeeld Shakespeare of Goethe, die diverse personages in hun dialogen invlechten? Wat betekent de Fellineske harem⁸⁸⁷ van de Maharadja en het feit dat deze uit mannen bestaat die zich stiekem in witte lakens hullen? Wat moet men van de krokodil denken die naar de oer-Duitse naam Hermann luistert? Een naam die bovendien de herinnering oproept aan de meest beruchte Nazi-politicus, Hermann Göring, zeker in combinatie met het feit dat de krokodil door de complotterende personages in HYDRO-RIDDLE als *Wunderwaffe* wordt ingezet. Waar slaat de anti-alcohol boodschap van deze film toch op? Wat voegt die ‘verbijsterende buikdansscène’⁸⁸⁸ toe, die de criticus in 1971 zo irriteerde? Wat stellen die blinde en toch allesziende bloemenverkoopster⁸⁸⁹ of die dronken matroos voor? Die lelijke dwerg in Poolse klederdracht (zie afb. 8-10) – wat moet men hiervan denken? Kortom, wat moet de kijker met al die ongerijmdheden en losse details die slechts een toevallig geheel lijken te vormen?

In haar analyse van de groteske ornamenten, aangebracht door Giovanni da Udine in de Loggia van Rafaël, merkt Van den Oever op dat de confrontatie met een dergelijke overdaad aan onsamenhangende details op zichzelf genomen al als problematisch wordt ervaren. ‘[A]

⁸⁸⁵ Het concept ‘monster’ duidt meestal op de directe perceptuele ervaring van iets wat buiten de normale orde valt, iets wat zich als anomalie presenteert, dat tussen de categorieën valt of bestaande proporties en vormen doorbreekt. Zie hierover de antropologische studies, zoals die van Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* (Chicago: University of Chicago Press, 1990). Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (New York: Routledge, 1984). Zie ook de bijdragen binnen de film studies waaronder André Gaudreault & Tim Barnard, *From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2009). Van den Oever, “Monstration and the Monstrous. The Grotesque in the Very Beginning and at the Very End.” Zie ook het hoofdstuk over “Logic of Sensation in Becoming-Animal” in Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 142-174.

⁸⁸⁶ ‘Dziwadło.’ Janusz, “Zagadka.” Over de kijkersreacties zie eerder hoofdstuk 5, § 5.4.2 “Irritatie: boze televisiekijkers.”

⁸⁸⁷ Vergelijk bijvoorbeeld de haremscene in Fellini’s *AMARCORD* (1973).

⁸⁸⁸ N.N., “Krokodyl poszedł w Polskę.”

⁸⁸⁹ De blinde bloemenverkoopster roept overigens de associatie op met de vrouwelijke hoofdpersoon in Chaplin’s *CITY LIGHTS* (1931).

cognitive problem easily arises,' stelt zij, 'from the fact one somehow is uncertain what it all means, and where one is supposed to look exactly, and to what purpose.'⁸⁹⁰ Terwijl de aandacht van de kijker door frappante, vaak onverwachte en ongewone elementen wordt getrokken, blijft het toekennen van een betekenis aan het geheel uit. Dat probleem van de desoriëntatie en het vastlopen van het betekenisproces werd al eerder, onder meer in het licht van Harphams benadering in termen van het groteske interval toegelicht.⁸⁹¹

Ook in Tsurs werk wordt het interpreteren van een dergelijk verwarrend grotesk interval als problematisch bestempeld. Hij legt de nadruk op de interpretatiestrategieën van de professionele beschouwers en hun relatie tot ambigue kunstvormen. Zoals in hoofdstuk 2 is uitgelegd, stellen de meeste kunstbeschouwers zich ten doel een afgeronde interpretatie van een kunstwerk te formuleren, waar veel kunst, en het groteske kunstwerk in het bijzonder, zich tegen verzet. Het interval dat het groteske werk teweegbrengt kent dus een tegendraadse dynamiek: het weerstaat *closure*, oftewel het toekennen van één afgeronde interpretatie en stuurt op incompatibele, wisselende interpretaties aan.⁸⁹² Ik kies ervoor om dit probleem eerst aan de hand van HYDRO-RIDDLE nader uit te diepen. Deze film heeft immers veel gemengde en verwarde reacties losgemaakt en er zijn voldoende indicaties dat menig kijker inderdaad, precies zoals Harpham het beschrijft, niet meer dan een aantal verschillende vormen en elementen in Kondratiuks televisiefilm herkende en vastliep bij het vaststellen van het dominante principe dat dit alles tot één samenhangend geheel had moeten maken.⁸⁹³ Deze confrontatie wil ik aan de hand van een van de meest verwarrende en verrassende elementen uit de voorstellingswereld in HYDRO-RIDDLE toelichten: het personage van de dwerg. In het groteskenonderzoek staan de voorstellingen van dwergen, reuzen en andere ambigue, disproportionele menggestalten vaak centraal. Dit omdat de waarneming van dergelijk ongewone, gedeformeerde lichaamsvoorstellingen fundamentele categorieën verstoort (in de zin van Kayser) en daarom potentieel een groteske desoriënterende ervaring kan oproepen.

7.1.1 De fascinatie voor dwergen in de groteske kunst

Zoals de dichteres en letterkundige Susan Stewart opmerkt, lijken dwergen door hun afwijkende, disproportioneel gevormde lichaam voorbestemd voor het domein van het groteske.⁸⁹⁴ Ook Bachtin wees erop dat soortgelijke misvormde of disproportioneel gevormde wezens een be-

⁸⁹⁰ De vraag die Van den Oever hier aanroert, werd overigens al eerder door de kunsthistorici, in verband met onder meer de groteske ornamenten, gebracht. Zie Van den Oever, "Monstration and the Monstrous. The Grotesque in the Very Beginning and at the Very End," 142-174.

⁸⁹¹ Zie hoofdstuk 2, § 2.3.1 "Het groteske als species of confusion."

⁸⁹² Harpham, *On the Grotesque*, 21.

⁸⁹³ Zie eerder over het groteske interval hoofdstuk 2, § 2.3.1 "Het groteske als species of confusion."

⁸⁹⁴ Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1993), 111.

langrijk component van de groteske poëtica vormen.⁸⁹⁵ Noël Carroll benoemt in zijn typologie de voorstellingen van de dwergen tot de meest paradigmatische groteske voorbeelden.⁸⁹⁶ De dwergachtige gestalten lijken juist daarom, merkt hij op, al eeuwenlang één van de meest geliefde motieven in de groteske kunst.⁸⁹⁷ Wellicht het bekendste voorbeeld van groteske literatuur waarin dwergen volwaardige personages zijn, is Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726). Een interessant detail is dat Swifts reuzen en dwergen Kondratiuks verbeelding van kinds af aan hebben gevormd, want dit boek behoorde tot zijn favorieten.⁸⁹⁸ Of Kondratiuk ook Rabelais' fantastische verhalen heeft gelezen is mij onbekend. Niettemin duiken ook in de wereld van dit klassieke groteske boek veel fantastische schepsels op, waaronder dwergen. In het groteskenonderzoek naar de literatuur van Michel Tournier kreeg diens korte verhaal over 'De rode dwerg' (1978) een opvallend prominente plek, niet in de laatste plaats vanwege het uiterlijk van het titelpersonage, zijn disproporzioneel gevormde lichaam en de vermenging van de categorieën jong en oud, kind en volwassene.⁸⁹⁹

Meer nog dan in de literatuur hebben dwergen een vaste plek in de visuele cultuur gekregen. Het is bijvoorbeeld een personage dat veel in *fantasy*, en in kinderfilms voorkomt. Acteurs met dwerggroot worden in de cinema ook veelvuldig als circuspersonages geportretteerd. Het klassieke voorbeeld hiervan is Tod Brownings *FREAKS* (1932).⁹⁰⁰ Deze traditie gaat terug tot de achttiende en negentiende eeuw toen *freaks* (biologische anomalieën) in het circus of op de kermis als rariteiten tentoongesteld werden. Toch stellen antropologen dat *freaks* hun perceptuele *appeal* nooit helemaal kwijt zijn geraakt, ondanks onze toegenomen medische kennis, die de lichamelijke disproportie – die in het verleden met het demonische of magische werd geassocieerd – kon verklaren.⁹⁰¹ Dwergen, giganten en andere misvormde of afwijkende schepsels kunnen natuurlijk een belangrijke functie in het verhaal hebben, maar hun primaire werking lijkt eerder, zoals hiervoor betoogd,⁹⁰² met het destabiliseren van fundamentele cognitieve categorieën en het inwerken op de perceptie samen te hangen. Een aantal regisseurs geeft juist om die reden de voorkeur aan acteurs die dergelijke perceptueel-destabiliserende uiterlijke kenmer-

⁸⁹⁵ Bachtin, *Rabelais and His World*, 4-5.

⁸⁹⁶ Carroll, "The Grotesque Today," 296. Zie ook Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity* (New York: Routledge, 1995). Vergelijk ook Otto F. Best, "Einleitung," in *Das Groteske in der Dichtung*, 15.

⁸⁹⁷ Het is natuurlijk ook een kwestie van de normen binnen een gegeven culturele context. In tegenstelling tot eerdere tijdperken wordt het op een repulsieve of belachelijke wijze afbeelden van mensen met lichamelijke afwijkingen in de huidige Westerse cultuur niet meer geaccepteerd.

⁸⁹⁸ Zie het interview in: Nowakowski, *Filmowa twórczość*.

⁸⁹⁹ Zie hiervoor de bijdrage van Liesbeth Korthals Altes, "'Embodied mind' en betekend lichaam. Het groteske en andere verontrustende betekenisprocessen in het literaire werk van Michel Tournier," in *Lichaam en Geest* (Budel: Damon, 2006), 142, 146-147.

⁹⁰⁰ Zie hierover onder andere het groteskenonderzoek van Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*.

⁹⁰¹ Zie Bogdan, *Freak Show*. Douglas, *Purity and Danger*.

⁹⁰² Zie hoofdstuk 2, § 2.3.2 "De groteske ervaring."

ken hebben. Federico Fellini is daar een goed voorbeeld van. Zo creëerde hij onvergetelijke types, waarvoor onder andere ‘kleine mensen’ werden *gecast*. In *AMARCORD* (1973) vermaakt Fellini ons bijvoorbeeld met het personage van een pieteputerige non, gespeeld door een actrice met dwerggroei; in *CASANOVA* (1976) laat hij een reuzin door dwergenhulpjes bedienen.⁹⁰³ Een andere meester van de Europese cinema, die Kondratiuk, naast Fellini, zeer bewonderde is, als gezegd, Sergej Eisenstein. Ook deze besteedde bij het bepalen van de rolbezetting veel aandacht aan de ongewone, opvallende fysionomie.⁹⁰⁴ Als voorbeeld verwijst ik hier naar een tweetal bekende scènes uit *STRIKE* (1925). In één scène ziet men twee lilliputters die tot vermaak van tal van decadente klanten op de restauranttafel moeten dansen.⁹⁰⁵ In een andere scène wordt de boeven-koning door zijn kleine dwerghupje geholpen.

Geheel in de traditie van Eisenstein en Fellini gaf Kondratiuk overigens wel vaker de voorkeur aan een dergelijke *typecasting* en koos hij regelmatig acteurs (veelal amateurs) op basis van hun onnatuurlijke fysionomische kenmerken en typische carnavaleske (groteske) disproporties.⁹⁰⁶ De dwerg behoort dan ook tot de opvallendste personages uit Kondratiuks oeuvre.

7.1.2 Een kind met een kater: de groteske categorieverstoring

De fascinatie voor de dwerg, gezien in termen van de anomalie, oftewel een typische groteske figuur in de zin van Carroll – een figuur die ontologische en biologische categorieën verstoort door ‘fusion,’ ‘disproportion,’ ‘gigantism,’ ‘formlessness’ – voert de kijker in de cognitieve verstoring in. In de poging om een dwerg te duiden, om er een betekenis aan toe te kennen, komt de kijker telkens in aanvaring met de meest basale categorieën, immers, het zien van een dwerg kan de biologische en ontologische categorieën waarmee wij ons op de wereld oriënteren verstoren en historisch werd, zoals hiervoor betoogd, deze desoriënterende waarneming vaak ingezet. Kleine mensen hebben net als kinderen korte ledenmaten, kleine handen en voeten. Hun hoofd en bovenlijf daarentegen, zijn vaak volgroeid, en ogen dus disproportioneel groot in verhouding tot de ledematen.⁹⁰⁷ De (filmische) voorstelling van een dwerg kan daarom tussen twee fundamentele categorieën invallen, door te refereren aan ‘twee sociaal incompatibele lichamen’ zoals Mary Russo aangaf, oftewel twee incompatibele ontologische categorieën: dat

⁹⁰³ Naar Fellini’s ‘freaks’ is veel onderzoek gedaan. Zie bijvoorbeeld Stubbs, “The Fellini Manner. Open Form and Visual Excess.”

⁹⁰⁴ Eisenstein was geïnspireerd door de theorie van de biomechanica ontwikkeld voor het toneel door Meyerhold. Zie hierover onder andere Eisensteins klassieke tekst “The Montage of Film Attractions” uit 1924 opgenomen in Richard Taylor, *The Eisenstein reader* (London: British Film Institute, 1998), 35-52. Voor meer over Meyerholds method, zie: Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque. The Post-Revolutionary Productions 1920-1932*.

⁹⁰⁵ Deze scène en de dwergen werden veelvuldig als ‘grotesk’ bestempeld, zie onder meer Bordwell, *Narration*, 237 en de klassieke anthologie van Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1972).

⁹⁰⁶ De cabaret-acteur, Bolesław Kamiński, een acteur met dwerggroei, was een van die op het uiterlijk *ge-typecaste* acteurs die Kondratiuk voor het personage van de dwerg in zijn films gebruikte.

⁹⁰⁷ Zie Carroll, “The Grotesque Today,” 296.

van een kind en dat van een volwassene.⁹⁰⁸ Door het *switchen* tussen beide categorieën – kind en volwassene – worden ook telkens incompatibele betekenisvelden geactiveerd. Deze dubbele structuur verleidt de kijker dus tot het schakelen tussen interpretatiekaders (in de zin van Harphams *switching interpretations*).⁹⁰⁹ Strijdend om voorrang dicteren deze wisselende interpretatiekaders de dynamiek van het betekenisproces.

Andrzej Kondratiuk exploiteerde in zijn film overduidelijk het waarnemingsprobleem dat de dwerg kan oproepen. Hij werkte de tegenstelling kind/volwassene (en de hiermee samenhangende betekenisvelden zoals mooi/lelijk, oud/jong, onschuldig/door de wol geverfd) op allerlei niveaus nauwkeurig uit: op het niveau van het verhaal, de mise-en-scène en het geluid. Onze eerste ontmoeting met de dwerg activeert meteen beide interpretatiekaders, die nooit in elkaars verlengde geschoven worden, maar elkaar telkens afwisselen. De kijker ziet eerst een lelijke, oude en extreem kleine man gekleed in Poolse klederdracht, die naar het koosnaampje Kleintje (*Malutki*) of Pietje (*Piotruś*) luistert. Kleintje maakt overigens deel uit van de criminele bende onder leiding van dr. Plama. Als een echte boef kijkt Kleintje – net als alle andere schurkachtige personages in HYDRO-RIDDLE – regelmatig te diep in het glasje. Met een aanzienlijke kater en zichtbare sporen van alcoholvergiftiging verschijnt hij op het vliegveld. Zijn uiterlijk, zijn schorre, katterige stem en criminele professie verraden dat hij geen onschuldig kleintje meer is. Tegelijkertijd kan men zich afvragen of een dergelijke katerige boef van klein formaat wel serieus te nemen valt. De recensenten namen hem in ieder geval als boef niet serieus; de ‘gevaarlijke’ dwerg werd door hen omschreven als ‘dwerdje’⁹¹⁰ of ‘kwajongen.’⁹¹¹ Een echte slechterik was het dus ook weer niet; zijn kinderlijke, infantiele uiterlijk ontdeed hem van alle ontzag dat een boef hoopt te wekken. Echter, deze schelm draagt wel een scherp mes bij zich, en is ook bereid dit te gebruiken. Op het moment dat hij op het punt staat de reusachtige matroos dood te steken, wordt hij gelukkig door modelburger Aas tegengehouden en berispt, want een ‘mes in handen van kinderen,’ dat is geen goede combinatie.

Hij wordt altijd als Kleintje of als Kind voorgesteld, hetgeen zich niet goed laat rijmen met het uiterlijk van de dwerg. De acteur, Bolesław Kamiński, die de rol van dwerg vertolkte, was tijdens de draaiperiode al zeventig jaar oud. Zijn leeftijd werd trouwens ook niet met behulp van make-up verdoezeld. Integendeel, door de vele *close-ups* plaatste Kondratiuk zijn gerimpelde gezicht juist op de voorgrond (zie afb. 8). Van een afstand lijkt hij echter wel op een brave kleuter die keurig aan het handje van zijn surrogaatvader, dr. Plama loopt (zie afb. 10). Zo nu en dan krijgt hij een schouderklopje of een aai over de bol, of wordt hij, als een baby, in de wang geknepen door andere personages. Net zoals in het geval van Arcimboldo’s groteske por-

⁹⁰⁸ Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*.

⁹⁰⁹ Harpham, *On the Grotesque*, 21. Zie ook eerder hoofdstuk 2, § 2.3.1 “Het groteske als species of confusion”

⁹¹⁰ Orłowski, “Zagadka wodna.”

⁹¹¹ Misiorny, “Hydrozagadka.”

treten speelde Kondratiuk hier duidelijk met de waarneming van het object en de factor afstand, die, zo blijkt, van grote invloed is op hoe men het personage ziet: in een *medium shot* lijkt de dwerg een ietwat disproporzioneel kind; de *close-up* van zijn lelijk vertrokken gezicht maakt hem echter tot een weerzinwekkend schepsel.⁹¹² Van dichtbij valt nog iets anders op. De dwerg maakt voortdurend kotsbewegingen. Dat gerimpelde, vies vertrokken gezicht, geeft hem, naast de lichamelijke disproportie, dus eerder een boef- of dronkaard-uitstraling, hetgeen de interpretatie van het beeld als onschuldig kind in klederdracht volledig verdrijft.

Vanwege zijn lengte wordt Kleintje als een kind in klederdracht verkleed om de ontmoeting tussen dr. Plama en de Maharadja 'onopvallend' te laten verlopen. Conform het socialistische gebruik werden buitenlandse gasten meestal door opvallende welkomstcomités op het vliegveld ontvangen: er werd vaak traditionele muziek gespeeld en de gasten werden door folkloristische ensembles, bestaande uit mooie vrouwen en schattige, in klederdracht uitgedoste, kinderen hartelijk verwelkomd. De vermomming van de dwerg – de klederdracht, het te overhandigen bosje bloemen en het mandje met folkloristische souvenirs – refereert dus aan dit in het socialistische Polen gekoesterde patriottische ritueel. Deze sterk conventionele kledingcode en attributen behoren tot het plechtige, officiële, feestelijke domein van de socialistische staat. Maar de dwerg wordt er, uitgedost als een officiële mascotte van zijn land, niet per se eleganter op. De rijk versierde kledij benadrukt zijn lichamelijke afwijkingen des te meer. Het motief van de stof en de vorm van de broek doen zijn kromme korte beentjes nog krommer lijken. Zijn armpjes verdwijnen in de te lange mouwen. Ook gedraagt hij zich nogal hysterisch, zo niet infantiel: wij zien de dwerg voetstappen wanneer hij zijn ongeduld wil laten blijken; op een brutale, kinderlijke wijze steekt hij zijn tong uit wanneer de Maharadja zijn ongenoegen uitspreekt over 'dit walgelijk kind.' De oude, lelijke, weerzinwekkende maar ook wel infantiele dwerg, gehuld in een folkloristisch kostuum, perverteert de Poolse rituele gewoonten op alle fronten. Hij verlaagt het serieuze rituele tot iets belachelijks en haalt het sacrale, ceremoniële gehalte ervan omlaag.⁹¹³ Dit is een uitstekend voorbeeld van de manier waarop een dergelijke groteske verlaging en terugtrekking op het laag-lichamelijke, onserieuze en onwaardige (in de zin van Bachtin) de bestaande hiërarchieën en waarden op hun kop kunnen zetten en ondermijnen.

Deze concrete voorstelling van de dwerg confronteert de kijker dus met de verstoring van de basale categorieën; die van kind/klein/onschuldig aan de ene kant, en van boef/oud/immoreel aan de andere kant botsen telkens met elkaar en sturen onze interpretatie voortdurend een andere kant op. Wij worden gedwongen te kiezen tussen verschillende maatschappelijke domeinen, die ook nog eens elkaars tegenpolen zijn. Omdat de ene interpretatie de andere niet verdraagt, wordt de kijker keer op keer aangespoord de interpretatie bij te stellen en zelfs radicaal van in-

⁹¹² Zie ook het commentaar van Harpham op de groteske, verwarrende werking van Arcimboldo's schilderkunst in relatie tot het kijkperspectief en de afstand. Harpham, *On the Grotesque*, 13.

⁹¹³ Voor meer over Kondratiuks perversiteit van de nationale en romantische kunstopvattingen zie ook Iwona Guść, "Film Style: The Grotesque in Film. The Romantic Arcadia and its Grotesque Enemy in Polish Cinema," in *Lo Stile Cinematografico/ Film Style* (Udine: Forum, 2007).

terpretatiekader te wisselen.⁹¹⁴ Wie naar HYDRO-RIDDLE kijkt, zal de dwerg nu eens als een onschuldig, infantiel, kinderlijk personage aanschouwen, wanneer hij bijvoorbeeld voetstampend in beeld wordt gebracht; dan weer als een volwassen, immorele boef, die ondanks zijn lichamelijke onvolgroeidheid kennelijk toch oud genoeg is om zich te buiten te gaan aan alcohol en crimineel gedrag.

Men blijft zich afvragen: Wat betekent die kater? Dat spugende gezicht? Het mandje vol souvenirs? Zijn al die details nu wel of niet essentieel voor het begrijpen van de film? Jacek Nowakowski omschrijft Kondratiuks tegendraadsheid ooit eens als het voortdurend aanreiken van ‘valse hints’.⁹¹⁵ Dit beeld klopt tot op zekere hoogte. Het werk van Kondratiuk, zoals aan de hand van het beeld van de dwerg duidelijk werd, spoort voortdurend aan tot nieuwe interpretaties. De ‘valse hints’ ontlene hun verstoringende werking aan de tegengestelde dynamiek ervan: de incompatibele categorieën die Kondratiuk de kijkers voorschotelt brengen hen aan het twijfelen en voorkomen dat zij heldere voor de handliggende gevolgtrekkingen komt.

7.1.3 Het interval van de groteske verstoring(en): receptieanalyse

Het groteskenonderzoek leert ons dat een dergelijke confrontatie met een groteske figuur of een grotesk kunstwerk vaak op onbegrip stuit. Wanneer het betekenisproces vastloopt in het desoriënterende groteske interval, tussen de twee of meer incompatibele interpretatiekaders, is de kans groot dat men niet tot een betekenisvolle en samenhangende interpretatie komt. Dit onvermogen om het kunstwerk te interpreteren en op te lossen met een afgeronde interpretatie (*closure*) leidt veelal tot het simpelweg verwerpen van het werk als onzin. Dit was, zoals ik hiervoor heb laten zien, ook bij HYDRO-RIDDLE het geval. Velen noemden de film onzin, of zelfs ‘aarts-onzin,’ iets waar geen touw aan vast te knopen viel.

In hoofdstuk 2 heb ik Tsurs benadering geïntroduceerd, inclusief zijn aandacht voor het probleem van het verwerpen of tolereren van afwijkende, oninpasbare kunstwerken.⁹¹⁶ De weerstand tegen de verwarring analyseerde hij aan de hand van enkele specifieke (sets van) oplossingsstrategieën van de kritiek om 1) de verwarring te verlengen, uit te diepen en te koesteren of 2) deze weg te redeneren, te reduceren en te marginaliseren.

In de vorige hoofdstukken werden vooral de reducerende patronen en tendensen in de reacties van de kritiek besproken. Deze strategieën hadden meestal tot doel de verwarring weg te nemen. Het groteskenonderzoek leert ons echter dat een groteske verwarring, het interval, dat een schoksgewijs betekenisproces genereert, niet alleen ons interpretatieproces vertraagt, maar

⁹¹⁴ Zie eerder het probleem van ‘switching interpretations’ behandeld in hoofdstuk 2, § 2.3.1 “Het groteske als species of confusion.”

⁹¹⁵ “[P]rzewrotność twórcy polega na podsuwaniu widzom fałszywych tropów.” Jacek Nowakowski, “*Big Bang*, czyli o rzeczach widywanych na niebie,” in *Andrzej Kondratiuk* (Poznań-Konin: Apeks, 1996), 79.

⁹¹⁶ Zie hoofdstuk 2, § 2.3.3 “De groteske ontregeling en oplossingsstrategieën.”

ons eveneens tot geheel nieuwe inzichten kan brengen.⁹¹⁷ Het groteske interval dat de interpretatie vertraagt en afremt brengt een andere dynamiek met zich mee: het stimuleert juist nieuwe, niet voor de hand liggende interpretatiepogingen, en maakt het leggen van onverwachte verbanden mogelijk. Ik zal mij daarom in dit hoofdstuk concentreren op de reacties die erop wijzen dat de groteske verwarring die Kondratiuks films – waaronder HYDRO-RIDDLE – teweegbrachten, door een deel van de filmbeschouwers en kijkers ook gewaardeerd werd. Er zijn genoeg indicaties voor het feit dat Kondratiuks verwarrende werk inderdaad de aandacht trok en bij velen ook op waardering kon rekenen. Dit bleef echter vaak onderbelicht, aangezien de critici deze aantrekkingskracht van het grillige werk van Kondratiuk en de waardering ervoor zelden expliciet maakten. Door in te zoomen op de wijze waarop dit werk wél werd opgelost en betekenisvol werd gemaakt, op een niet reducerende wijze, probeer ik ook deze fascinatie voor Kondratiuks groteske werk alsnog inzichtelijk maken.

VOLKSKUNST MET EEN KATER

Ook onder de critici van HYDRO-RIDDLE waren er enkelen die deze film van een betekenisvolle interpretatie voorzagen. Ik zal dit illustreren aan de hand van de recensie van Michał Misiorny en meer in het bijzonder zijn interpretatie van de groteske dwerg.

Misiorny interpreteerde de dwerg uit HYDRO-RIDDLE als ‘een katerig kind van Cepelia en Mazowsze.’⁹¹⁸ Deze karakterisering voert ons terug naar de Poolse werkelijkheid anno 1970. Om te beginnen dienen eerst de namen Cepelia en Mazowsze te worden toegelicht. Het betreft hier twee tot mythische proporties uitgegroeide folkloristische elementen uit de Poolse cultuur: een *pars pro toto* van de Poolse volkskunst. In de jaren zeventig, toen de film gedraaid werd, werden de volkskunst en het locale ambacht centraal aangestuurd, wat ook op de diplomatieke conventies waarin folklore een rol speelde in de vorm van welkomstcomités zijn weerslag had. De hele sector van de folklore werd met zorg door de staat geregeld. ‘Propagandafolklore’ werd dit verschijnsel in retrospect door een cultuurwetenschapper genoemd.⁹¹⁹ Cepelia was een bekend staatsbedrijf, de ambachtelijk producent van souvenirs en volkskunst.⁹²⁰ Mazowsze, daarentegen, was de bekendste folkloristische dansgroep uit Polen. Als Pools Folkloristische Staatensemble⁹²¹ werd Mazowsze in de hele wereld gepromoot als toonbeeld van de Poolse volkscultuur.

⁹¹⁷ Zie hierover Tsur in hoofdstuk 2, § 2.3.1 “Het groteske als species of confusion.” Vergelijk ook Harpham, die aan het groteske de ‘ont-dekkende’ functie toeschreef. Harpham, *On the Grotesque*, 191.

⁹¹⁸ Misiorny, “Hydrozagadka.”

⁹¹⁹ ‘Folklorizm propagandowy’ is een term van Pelczyński. Zie ook zijn studie over het gebruik van de folklore in de Poolse film: Pelczyński, *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*.

⁹²⁰ Het gaat hier om de Centrale voor Volksindustrie en Ambachtwerk, (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego) afgekort tot CPLiA en in de praktijk vaak als Cepelia aangeduid.

⁹²¹ Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca.

Misiorny interpreteert de dwerg op ironische wijze. Zijn keuze om beide voor de Poolse socialistische volkskunst emblematische bedrijvensnamen aan te halen is niet helemaal toevallig; de associatie werd tot op zekere hoogte door Kondratiuk zelf, in de vorm van een hint, aange-reikt. De dwerg zou immers zo van de lopende band van een Cepelia-fabriek kunnen rollen met zijn folkloristische kledij en geschenkenmandje vol met Cepelia-poppen. Zoals Misiorny iro-nisch lijkt te suggereren, kunnen beide bedrijven als de vader en moeder van de Poolse socialis-tische volkscultuur worden gezien.⁹²² Alleen het kind dat uit dat culturele huwelijk voortkomt, is nou niet bepaald een volk van een kind, maar een mismaakt, gedefformeerd, disproportioneel en allesbehalve onkreukbare dwerg; ‘een katerig kind van Cepelia en Mazowsze.’ De figuur van de dwerg, zo meende hij, moest gezien worden als een metafoor van de algehele infantilise-ring en deformatie van de socialistische officiële cultuur. De meest primaire, onbevungen vorm van kunst – volkskunst – werd immers tijdens het socialisme een genationaliseerde en uniforme vorm van cultuur, waarmee zij haar zuiverheid en natuurlijke allure verloor. Kondratiuk, aldus Misiorny, legde dat verloren aspect van de eens zo rijke Poolse volkscultuur bloot door een mismaakte dwerg tot het gezicht van die cultuur te maken. Aan de hand van deze interpretatie ziet men tot welke verrassende inzichten een ambigue figuur als de dwerg kon leiden.

GROTESKE DWERG VAN DE PROPAGANDA

Vele critici ontdekten in deze film niet alleen een weerspiegeling van de conventies uit de popu-laire cultuur, maar ook, en misschien zelfs vooral, de elementen die aan de conventies van de socialistische op propaganda en didactiek georiënteerde (film)cultuur refereerden.⁹²³ Geen van de critici ging dieper op dat aspect in, maar dit moet vooral gezien worden als een gevolg van de restricties en censuur die ook in de filmbeschuwing werden toegepast. Critici moesten hun inzichten vaak verloochenen of op subtiel wijze verbloemen, hetgeen ik in de volgende para-graaf zal laten zien. Hier zal ik eerst verduidelijken hoe de dwerg zich tot de iconografie en propagandatraditie van het socialisme verhoudt.

In de context van de socialistische werkelijkheid heeft de dwerg in Polen een speciale bete-kenis gekregen. Meteen na de Tweede Wereldoorlog in 1945 werden de straten van vele steden met opvallende posters versierd met daarop een spugende dwerg en een reusachtige soldaat (zie afb. 11). De dwerg stond voor de AK-soldaat, een soldaat van de Poolse verzetsbeweging die uitgesproken anticommunistisch was en dus door het Rode Leger werd gezien als reactionair. Tijdens het stalinistische regime werden voormalige AK-soldaten gevangen gehouden of zelfs geëxecuteerd.⁹²⁴ Het volk werd geïndoctrineerd met dit soort propagandamateriaal, waardoor

⁹²² Over de folklore die in het socialistische Polen een rituele en iconische rol heeft gespeeld, werd al veel geschreven, waaronder door Pelczyński, *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*.

⁹²³ Kaźmierczak, “Hydrozagadka.” Misiorny, “Hydrozagadka.” Orłowski, “Zagadka wodna.”

⁹²⁴ Tijdens de ‘dooi’ was deze kwestie een van de belangrijkste thema’s die opnieuw gereviseerd werden. De eerste films van onder anderen Andrzej Wajda probeerden dit historische thema opnieuw aan de orde

men ‘de bespogen dwerg van de reactie,’ zoals de leus op de poster luidde, associeerde met de vijand van het communisme.

Deze historische context vormt de sleutel tot het anders interpreteren van Kondratiuks dwerg. Het ligt voor de hand om de dwerg, als boef van klein formaat, niet serieus te nemen als schurk. Plaats men hem in de context van het doctrinaire beeld van de staatsvijand, dan verandert een en ander. Begrijpelijk in deze context zijn dan ook de bizarre gelaatstreken van de dwerg. De gefossiliseerde uitspraak van de propaganda, ‘de bespogen dwerg van de reactie,’ werd op die manier door Kondratiuk concreet in beeld gebracht (zie afb. 12). Zijn voorkeur om taal naar beeld te vertalen, of oude, stereotiepe voorstellingen weer concreet te maken, heb ik al eerder laten zien.⁹²⁵ Heeft men eenmaal dit procédé van Kondratiuk ontdekt, dan kan men deze interpretatiestrategie ook toepassen op andere HYDRO-RIDDLE personages. In deze film zitten allerlei woordspelingen, zinspelingen en dubbelzinnigheden verstopt. De hoofdpersoon, de socialistische Superman Aas, staat voor de burgerheld, die voor de geheime dienst werkt. Zijn naam betekent in het Pools enerzijds ‘pionier,’ ‘iemand die goed presteert;’ anderzijds betekent het ook ‘topspion.’⁹²⁶ De achternamen van de personages in HYDRO-RIDDLE zijn overigens ook betekenisvol. De dappere Aas draagt de veelbetekenende achternaam ‘Vechter’ (Walczak), zijn opdrachtgever, een geheimzinnige professor, heet ‘Zwijger’ (Milczarek). Ook de naam van hun gezamenlijke tegenstander is eigenaardig: hij heet dr. ‘Vlek’ (Plama). Deze burger met bevleete naam is uiteraard de bron van al het kwaad: hij is de kapitalistische kosmopoliet, een samenzwerverende, gewetensloze man, die de watervoorziening saboteert. Zoals in hoofdstuk 5 al ter sprake kwam, worden er naast socialistische typen en iconen in HYDRO-RIDDLE ook iconen uit de westerse populaire cultuur gerecycled. Opvallend genoeg zijn juist deze kapitalistische personages intensief bezig met het verdedigen van de Poolse burgers, zoals Superman Aas, die uiteraard gemodelleerd is naar het culturele icoon van de Verenigde Staten. De buikdanseres, die tijdens haar *striptease*-optreden het geheim van haar man (de Maharadja) *blootgeeft*, heeft veel weg van de welbekende Nederlandse dubbelspionne Mata Hari, die met haar verleidingskunsten haar minnaars staatsgeheimen wist te ontfutselen.

Om al deze betekenissen te kunnen (re)construeren moet men voortdurend van interpretatiekader wisselen en niet zelden wordt men in een regressieve denkwijze teruggeduwd, waardoor onverwachte en vaak ongepaste verbanden worden gelegd. Wie zich hiertoe laat verleiden, ontdekt plotseling dat deze op het eerste gezicht ‘verbijsterende buikdansscène’⁹²⁷ niet alleen om het ontbloten van het vrouwelijke lichaam gaat, maar bovendien zinspeelt op het spioneren

te stellen en de als vijanden geziene AK-soldaten in ere te herstellen. Zie bijvoorbeeld Wajda’s *KANAL* (CANAL, 1957) en *POPIÓŁ I DIAMENT* (ASHES AND DIAMONDS, 1958).

⁹²⁵ Zie vooral hoofdstuk 4: de bespreking van *MAMMALS* en de manier waarop Kondratiuk creatief met spreekwoorden omging. Zie ook het aspect van de dubbelzinnigheid, zoals aan de hand van Kondratiuks spel met het woord *pociąg* (trein/aantrekkelijkheid) geïllustreerd.

⁹²⁶ Letterlijk zegt men in het Pools ‘as wywiadu,’ hetgeen ‘aas van de inlichtingendienst’ betekent.

⁹²⁷ N.N., “Krokodyl poszedł w Polskę.”

en het blootleggen van staatsgeheimen. Deze ‘dubbele ontbloting’ laat zich met de mythe van Mata Hari verbinden. Zo wist Kondratiuk met deze verholde zinspelingen een eigenzinnig, grotesk commentaar te leveren op een door spionnen en complottheorieën geobsedeerde werkelijkheid.

HET JAAR 1968 EN DE COULISSEN VAN HET GROTESKE COMLOT

Andrzej Kondratiuk en medescenarioschrijver Andrzej Bonarski maakten, zoals in hoofdstuk 5 werd aangegeven, deze televisiefilm in 1968, ten tijde van bijzonder verwarrende maatschappelijke en politieke veranderingen.⁹²⁸ De propaganda nam steeds agressievere vormen aan en de twee binnen de communistische regering met elkaar om de macht vechtende fracties – de liberale en de nationalistische – deinsden er niet voor terug om de tegenpartij in diskrediet te brengen. Antisemitische complottheorieën werden opnieuw als politiek wapen gebruikt.⁹²⁹ Emblematische vijanden en modelburgers werden als propaganda-instrumenten ingezet. Kosmopolieten, zionisten, Duitsers, Joden, Amerikanen, imperialisten: zij werden allemaal door de nationalistische fractie verantwoordelijk gehouden voor de ellende in Polen. De propaganda was terug van weggeweest.

Weliswaar was HYDRO-RIDDLE een fantasierijke spionagefilm, met een vijandelijke, spugende dwerg, een socialistische Superman, een Mata Hari, een Maharadja en talloze andere onwerkelijke personages, toch was deze film meer dan alleen vermaak. De combinatie van Hollywood-achtige en socialistische iconen maakte op het eerste gezicht een volkomen onmogelijke indruk. Toch lieten Kondratiuk en Bonarski juist door deze keuzes zien niet onverschillig tegenover de historische situatie te staan. Het ogenschijnlijk irrelevante verhaal ontpopt zich bij nader inzien tot een groteske ridiculisering van de complottheorieën, die op dat moment in toenemende mate in de media werden gepropageerd. Men geloofde inderdaad in samenzwerende slechteriken, die de Poolse burgers op alcohol trakteerden om op die wijze de zuivere geest van de natie kapot te maken. De scène waarin de aan alcohol verslaafde dwerg verslagen wordt door de geheelonthouder Aas, moet dan ook met een vette knipoog worden beschouwd. Wie de ambiguïseringsprocédés van Kondratiuk in het oog houdt, ontdekt dat er achter vrijwel elk element van de film dubbele lagen schuilgaan. Door middel van een zinspeling, een letterlijke weergave van geconventionaliseerde uitdrukkingen of het terugplooien van stereotypen op concrete situaties nam de regisseur niet alleen socialistische gewoontes op de korrel – zoals het welkomstrituël en de rol van de folklore in de toenmalige cultuur – ook stelde hij met behulp van subversieve groteske procédés politieke en maatschappelijke problemen aan de kaak; een werkelijkheid die door velen, zoals ook in hoofdstuk 3 aangegeven, op zichzelf al als grotesk werd erva-

⁹²⁸ Zie het interview met Kondratiuk in Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 122.

⁹²⁹ Zie hierover bijvoorbeeld Jaff Schatz, *The Generation. The Rise and Fall of the Jewish Communists of Poland* (Berkeley: University of California Press, 1991), 288-289.

ren, omdat hij bleef desoriënteren, hij bleef ongrijpbaar.⁹³⁰ Het groteske lijkt dus – tot op zekere hoogte – juist dit aspect van de werkelijkheid te hebben nagebootst. Met andere woorden, de verwarring die het dagelijkse, onzekere bestaan binnen de communistische, repressieve staat tekende, kon bij uitstek in dit type kunst worden verbeeld. Hoe kan men anders uitleggen dat deze gekke film, met zijn bizarre personages, met zijn samenraapsel van incompatibele elementen, ‘zinvol’ gemaakt kon worden en als een weergave van de werkelijkheid van de jaren zestig en zeventig geïnterpreteerd kon worden? Hiermee sluit ik ook aan bij de opvatting die Barend van Heusden binnen zijn semantisch-cognitieve benadering als volgt formuleerde: ‘[t]he stronger this unfamiliarity is experienced in a culture, the stronger it will appear in its mimetic reflection, that is in the arts.’ Want, vervolgt Van Heusden, de kunsten bootsen niet iets na wat geen deel uitmaakt van ons leven, integendeel, kunsten bootsen vooral dat na wat het hart van onze werkelijkheid vormt.⁹³¹ Mijn beschouwing laat zien dat deze verwarrende film inderdaad de (vervreemdende) werkelijkheid nabootste en – belangrijker nog – als zodanig door een deel van de kijkers werd ontvangen. Dit maakte de groteske verwarring van Kondratiuks film ‘zinvol’ en gewenst binnen de specifieke Poolse context.

7.2 De socialistische euforie blootgelegd: A HOLE IN THE GROUND (1970)

HYDRO-RIDDLE neemt een aparte plek in binnen het (‘aparte’) oeuvre van Andrzej Kondratiuk en wordt door de kritiek vaak als ‘grotesk’ bestempeld, mede, zoals uit het bovenstaande is gebleken, vanwege de vele ambigue zinspelingen en de dubbele gelaagdheid van het werk. Ter aanduiding van Kondratiuks debuut A HOLE IN THE GROUND was het etiket ‘grotesk’ door de kritiek nog niet gebruikt, hoewel de kijker ook daar getraakteerd wordt op meesterlijke omkeringen van de socialistische codes. In de komende paragraaf zal ik de verwarring rond het debuut in het licht van de groteske procédés nader analyseren.

7.2.1 De stilistiek van het versieren van de marges

De receptie van Kondratiuks debuut ging gepaard met grote verwarring. De critici waren van het begin af aan voornamelijk over de formele kant van de film verdeeld.⁹³² De discussie in de filmpers betrof, zoals eerder vermeld, grotendeels de digressieve, uiteenvallende structuur en de vermenging van twee onverenigbare stijlen: van de socialistische productiefilm en de *Nouvelle Vague*-film. Afgezien van de formele verschillen, weken beide tradities van elkaar af in de thematische voorkeur. Het werkethos was, zoals in hoofdstuk 3 aangestipt, het belangrijkste, meest gewaardeerde thema van het socialisme. Het behoorde tot het domein van het *sacrum*.⁹³³ De

⁹³⁰ Zie de beschouwing over de functie van de groteske kunst en reacties erop tijdens de poststalinitische veranderingen in Polen in hoofdstuk 3, § 3.2.1 “De ‘filmgroteske’ – een marginaal genre.”

⁹³¹ Barend van Heusden, “Estrangement and the Representation of Life in Art,” in *Ostrannenie* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 161.

⁹³² Zie ook eerder hoofdstuk 5, § 5.2.5 “‘Het versieren van de marges.’ Over de discutabele filmvorm.”

⁹³³ Zie eerder hoofdstuk 3 § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

Nouvelle Vague-film, daarentegen, draaide om ongepaste of zelfs moreel verwerpelijke bourgeois gedragscodes, zoals bijvoorbeeld driehoeksverhoudingen.⁹³⁴ Een rode draad door de discussies was het vraagstuk van de verhouding tussen de kern van het verhaal van *A HOLE IN THE GROUND* (het werkthema) en de digressies. De bijdragen van de filmcritici hierover werden tevens gekenmerkt door een opvallend *gender* vooroordeel. De hoofdlijn van het verhaal, de oliewinning in Polen, was doordrenkt van socialistische idealen, en werd dan ook herhaaldelijk als een ‘mannenwereld’⁹³⁵ of ‘mannenproza’⁹³⁶ getypeerd. Hardwerkende, gepassioneerde en geëngageerde ‘mannelijke’ geologen deden hun best om het land van energie te voorzien en werden hiervoor op de schouder geklopt. Vrouwen hoorden in deze wereld niet thuis.⁹³⁷ Deze hoofdverhaallijn bleek echter verraderlijk veel zijpaden en uitweidingen te bevatten, waardoor het centrale ‘edele thema’⁹³⁸ versnipperd en verstoord raakte. Dit bood, zoals criticus Rafał Marszałek opmerkte, ruimte voor erotiek; het gebabbel en ‘gegiechel van meisjes’.⁹³⁹ In plaats van bij de hoofdproblemen van de geologische exploitatie stil te staan, werden kijkers ook opmerkzaam gemaakt op de banale levensdriften en de onbeduidende situaties of momenten van verveling.⁹⁴⁰

De digressieve structuur met ‘scènetjes en gesprekjes,’ met ‘de stilistiek van het versieren van de marge,’⁹⁴¹ heeft mede daarom veel aandacht in de persbesprekingen gekregen. De hoofdthese van de film – het belang van het bouwen aan een machtig socialisme – kwam hierdoor plotseling in een ander licht te staan.

De kwestie die de meeste critici telkens weer aan de orde stelden, betrof het doel van deze ongewone vermenging van onverzoeerbare conventies. Indirect betrof het natuurlijk ook de kwestie van Kondratiuks loyaliteit jegens het systeem. Wat beoogde hij met deze film? Wat was zijn bedoeling? Ging het om het vernieuwen van de productiefilm? Of was het toch een parodie op de socialistische film? Of een aanzet tot herwaardering? Onderschreef de auteur de hoofdthese? Of had hij iets totaal anders op het oog?⁹⁴² De scène die het vaakst werd aangehaald was de slotscène, het *happy end* waarmee de missie van de geologen werd voltooid. Dit is tevens de sleutelscène van mijn analyse van de groteske structuur, reden temeer om er hier wat uitvoeri-

⁹³⁴ Dit aspect kwam ter sprake tijdens de discussie in de redactie van *Ekran*, “Między produkcjnymi a nową falą.”

⁹³⁵ Marszałek, “Debiut Kondratiuka.”

⁹³⁶ Jaszcz, “Trzeba wierzyć poszukiwaniom.”

⁹³⁷ “Dziura w ziemi.”

⁹³⁸ Eberhardt, “Film o nafcie czy o urodzie życia?”

⁹³⁹ Marszałek, “Debiut Kondratiuka.”

⁹⁴⁰ Zie ook eerder hoofdstuk 5, § 5.2.5 “‘Het versieren van de marges.’ Over de discutabele filmvorm,” waarin deze scène en de door Kondratiuk gebruikte techniek van *temps mort* uitvoerig wordt besproken.

⁹⁴¹ Beide typeringen zijn afkomstig uit de discussie van de beoordelingscommissie, respectievelijk van Kraśko en Toeplitz. Zie eerder hoofdstuk 5, § 5.2.5 “‘Het versieren van de marges.’ Over de discutabele filmvorm.”

⁹⁴² Zie bijvoorbeeld de discussie gehouden tijdens het zomerfilmfestival in Łagów, gepubliceerd in Ryszard Koniczek, “Dyskusja,” *Kino* 10, 1971.

ger bij stil te staan. Aan de hand van deze slotscène zal ik eerst de groteske structuur van de film behandelen om vervolgens de dynamiek van de receptie van de film nader te analyseren, evenals de poëtische functie en betekenis van het groteske als een vorm van subversie in de Poolse cultuur.

7.2.2 Het gargantueske hoogtepunt: de pervertering van het ‘edele thema’

In de film sluiten de geologen, waaronder projectleider Andrzej Orawiec, hun missie na een reeks tegenslagen toch succesvol af: de nieuwe aardoliebron is gevonden. Dit succes is tevens de kroon op de carrière van Orawiec, die kort daarvoor zijn opleiding afrondde. Hij wordt op een gegeven moment door zijn collega telefonisch geïnformeerd dat ze de bron gevonden hebben. Opgewonden stapt hij in de auto en haast zich naar het werkterrein. Aangekomen op het terrein rent hij in de richting van het platform en laat zich net als zijn collega's besproeien door de uit de bron spuitende olie. Hij lacht en schreeuwt, maar deze geluiden worden overstemd door het geruis van machines en van stromende olie. Hij is uiteraard extatisch en begint om de hevige straal heen te springen, te dansen en te waggelen. De boorpijp trilt net zo hevig als de geoloog die, met wijd uitgestrekte armen, euforisch in de dikke vloeistof baadt (zie afb. 13-15).

De oplettende kijker kan het echter niet zijn ontgaan dat deze scène een opvallende gelijkenis vertoont met een eerdere scène, waarin Orawiec onder de douche staat. Kadrering en pose, evenals de gelaatsuitdrukkingen komen in beide scènes overeen (zie afb. 16-17). Alleen de context van de douchescène is anders. Hij maakt immers geen deel uit van de zogenaamde ‘mannenwereld,’ dat wil zeggen, hij hoort niet bij het hoofdthema van het werkethos. Het betrof één van de digressies, één van de zijsporen van het verhaal. De geoloog had zich namelijk door de administratrice van het pension tot een romantisch afspraakje laten verleiden. De douchescène vormde het hoogtepunt van dit romantische *rendez-vous*.

Kennelijk wilde Kondratiuk beide scènes met elkaar in verband brengen. Zoals op de afbeeldingen 16 en 18 te zien valt zijn beide ‘douchescènes’ overeenkomstig geënceneerd. De frontale positie van Orawiec' lichaam ten opzichte van de camera komt in beide gevallen zo goed als overeen, zijn gezichtsuitdrukking is in beide gevallen vergelijkbaar, en zelfs de achtergrond wordt in beide scènes doorkruist door een stalen pijpleiding. De grafische- en visuele overeenkomsten zijn evident.

Door de vermenging van twee zo uiteenlopende en incompatibele domeinen, die ook nog eens uit tegenovergestelde sociale domeinen stammen – het openbare enerzijds, en de privésfeer anderzijds – doet deze slotsequentie zich aan de kijker voor als een volkomen ambigu en verwarrend geheel. Plotseling wordt aan het mechanische proces van boren en spuiten een tweede, seksuele connotatie verbonden. Deze zet ons aan tot een dubbele en dubbelzinnige interpretatie.

Het sleutelwoord dat beide incompatibele domeinen met elkaar verbindt is het woord *wytrysk* ('spuiten'). Dit is overigens ook het woord dat Kondratiuk en Bonarski in het scenario ge-

bruikten ter aanduiding van de slotscène.⁹⁴³ Het woord vormt de brug tussen beide scènes door op een dubbelzinnige wijze én naar het spuiten van de oliestraal (*wytrysk ropy*) én naar het hoogtepunt van de amoureuze handelingen (*wytrysk, ejakulacja*) te verwijzen. Op die manier worden niet alleen de geologische werkzaamheden op het laag-lichamelijke teruggeplooid, maar ontstaat er tevens een ambigue voorstelling, een dubbele structuur waarin mens en machine, oftewel het bezielde en het geautomatiseerde samenvallen. Deze verrassende combinatie werpt dus plotseling een ander licht op het verhaal en op de boodschap die het staatsapparaat zo graag met deze film wilde uitdragen. Het verhaal van het economische succes van de Poolse geologen, waar de rechterhand van de secretaris Trepczyński zo over te spreken was, wordt door het suggestieve beeld van het schokkende, opgewonde lichaam naar beneden getrokken en geridiculiseerd. Het geologische platform, met middenin de boorpijp, doet zich voor als een reusachtig geslachtsdeel, dat op een gargantueske wijze door een reuzenejaculatie op een spectaculaire wijze heel Polen van olie kan voorzien. Het hoogtepunt van het verhaal – het succes van de Poolse geologen – wordt op die manier verlaagd en tot belachelijke proporties uitvergroot.

GROTESKE FLIRT MET MYTHEN EN IDEALEN

De productiefilms, maar ook de op grote schaal gemaakte socialistische propagandabioscoopjournaals brachten, zoals in hoofdstuk 3 betoogd, een ode aan de moderne geïndustrialiseerde en door machines voortgedreven maatschappij. Ook Kondratiuks debuut maakte gebruik van deze conventie. In talloze scènes kan men de pracht van motoren, de kracht en werking van het olieplatform en zijn belangrijkste onderdeel – de grote boorpijp – bewonderen. De boorpijp is op die manier haast een personage van de film, geheel conform de socialistische filmconventies. Merkwaardig in die zin is bijvoorbeeld een dialoog tussen de hoofdpersoon Orawiec en zijn chauffeur Miecio. Zij filosoferen over het ideale leven binnen het communisme. Miecio verwacht dat als de ontwikkeling zo blijft doorgaan, de machines het werk van de mens zullen overnemen, zodat er meer tijd voor ontspanning is. Deze dialoog geeft een goed inzicht in de accenten die het officiële discours oplegde. De industrialisatie zou tot een idyllisch leven leiden. De modernisering had voorrang, dit was het nieuwe humanisme.⁹⁴⁴ Wordt in de slotsequentie wellicht deze utopie van een mens vervangende machine gesuggereerd? De scepsis van de hoofdpersoon jegens zijn medewerker met betrekking tot deze kwestie blijkt uit de vraag: ‘Waar is er plaats voor de mens in dit machinesysteem?’ In de toenmalige socialistische wereldbeschouwing nam de machine een plaats in naast de mens, zij was als het ware een ‘nieuwe medemens’ en dat beeld vindt men terug in vele propagandafilms uit de eerste naoorlogse jaren

⁹⁴³ Zie Archief FN, signatuur S14568: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski, “DZIURA W ZIEMI - scenariusz,” (“A HOLE IN THE GROUND - scenario”), 1968.

⁹⁴⁴ Zie hierover de reflectie in Coates, *The Red and the White*, 9. Hij benadrukt hier de ‘technical progress that would liberate humanity from dependence upon nature.’

van het socialisme in Polen.⁹⁴⁵ Zo werden er bijvoorbeeld in Andrzej Munks stalinistische propagandawerk – *KOLEJARSKIE SŁOWO* (A RAILWAYMAN'S WORLD, 1953) – geen doekjes gewonden om het belang van de machines in het leven van de socialistische burger. De *voice-over* attendeerde de kijker erop dat de machine eigenlijk net een mens was, en dus vooral hartelijk en met zorg moest worden behandeld.⁹⁴⁶

Deze context opent het volgende interpretatiekader, waarop de ambigue slotscène van *A HOLE IN THE GROUND* leek aan te sturen: mens en machine hebben in het socialisme een speciale band, hetgeen ook een centraal element in menig propagandawerk was. Kondratiuk ridiculiseerde deze speciale band en deed dit op een wijze die vergelijkbaar was met die van Sergej Eisenstein. De socialistische cultus van de machines werd in het werk van Eisenstein eveneens op een meesterlijke wijze weergegeven. Een voor de hand liggend voorbeeld is zijn *THE GENERAL LINE* (ook wel bekend als *OLD AND NEW*, 1926). De kern van deze film was de industrialisatie van het platteland en de zegen die machines voor het boerenleven waren. De hoofdpersoon, boerin Marfa, weet het boerencollectief te overtuigen een afroommachine aan te schaffen. Wanneer deze wordt geleverd komt een diepe wens van Marfa uit. De confrontatie met deze nieuwe mechanische kracht brengt de in de schuur verzamelde boeren, waaronder Marfa, tot een ware extase: de seksuele connotatie is onmiskenbaar. Het hoogtepunt wordt bereikt wanneer de machine eindelijk de melk begint af te romen en de eerste druppels room uit de kranen van de machine vloeien; een beeld dat 'brings ejaculation to mind,'⁹⁴⁷ zoals Francesco Casetti in zijn analyse van deze scène opmerkte (zie afb. 18-19).

Andrzej Kondratiuk, die Eisensteins werk goed kende, had deze film ongetwijfeld gezien. Ook hij perverteerde de socialistische machinecultus en ook hij maakte gebruik van deze groteske geste om een gewone werksituatie – die in het socialisme tot het sacrale domein behoorde – plotseling op een concreet-lichamelijke, en pervers-seksuele referentie terug te plooiën. De verhouding tussen mens en machine, waarover de socialistische staat zich zo bekommerde, werd op die manier geherdefinieerd. De abstracte relatie kreeg een amoureuze, concreet-lichamelijke, seksuele dimensie. In een gesprek met de critici gaf Kondratiuk ook wel aan dat deze film over 'een nieuwe werkverhouding' ging. In het licht van het voorgaande krijgt deze toelichting een ironische bijklank.⁹⁴⁸ In de socialistische context was een dergelijke artistieke weergave een bij uitstek subversieve daad. De ondermijnende kracht schuilt juist in de dubbele groteske structuur en categorieverstoring. De klassieke socrealistische ode aan machines, mechanisatie en de industriële ontwikkeling krijgt hierdoor een eigenaardige bijmaak. Het hoge wordt op het laag-lichamelijke teruggeplooid, uitvergroot en in belachelijke, gigantische proporties weergegeven. De socialistische ideologie wordt ambigu gemaakt. Andersom is er ook

⁹⁴⁵ Zie hierover Preizner, "Czytając między kłatkami," 43-44.

⁹⁴⁶ 'Maszyna jak człowiek wymaga serca, troski i dbałości.'

⁹⁴⁷ Francesco Casetti, *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity* (Columbia: Columbia University Press, 2008), 124.

⁹⁴⁸ "Między produkcjnikami a nową falą," *Ekran* 26, 1970.

sprake van een proces van omkering: het menselijke wordt aan het mechanische gekoppeld en zodoende op ridicule wijze ontmenselijkt.

Als een boorpijp in een film als een zelfstandige gargantueske fallus kan opdoemen, dan dient zich meteen de vraag aan: wat betekent de titel? Wat betekent “een gat in de aarde”? Gaat men uit van een symbolische interpretatie, dan schrijft men de aarde een universele betekenis toe. De aarde wordt vaak voorgesteld als oermoeder of zelfs als baarmoeder.⁹⁴⁹ zij brengt vruchten voort en geeft leven. Vanuit deze universele, symbolische context heeft Jacek Nowakowski bijvoorbeeld getracht Kondratiuks debuut te interpreteren. In zijn interpretatie vergelijkt hij de geologen met mythische goden, die de ‘maagdelijke’ en sacrale ruimte ontdekken.⁹⁵⁰ Zo ontkent hij mogelijke verlagende betekenissen. Wie echter de dubbelzinnige betekenis van de slotscène ontdekt, en er een groteske pervertering van de socialistische euforie in ziet, kan hier niet omheen: de gigantische boorpijp werpt niet alleen een lange schaduw op het maagdelijke terrein van Zuid-Oost Polen, de obscene betekenis die aan de oliestraal en de geologische exploitatie wordt gehecht, werpt plotseling ook een ander licht op de titel van Kondratiuks debuut. Op de plek waaruit de geologen spoedig de vruchten der aarde verwachten te kunnen gaan plukken, gaapt nu plotseling een gargantuesk gat, dat door een reusachtige boorpijp gepenetreerd wordt. ‘Het gat in de grond’ krijgt dus plotseling eenzelfde potsierlijke en obscene bijbetekenis, als de pijp. Zo wordt het ‘maagdelijk’ stuk grond door de mens en zijn machine op een gewelddadige wijze *ontmaagd* en trekt deze groteske dubbele structuur ook de metafoor – ‘maagdelijk gebied’ – uit haar allegorische context en verbindt deze opnieuw met een concreet-lichamelijke betekenis.

Hier wordt overigens ook nog op een andere manier verwezen naar de metaforische taal van de propaganda. Het concept van ‘vruchtbaar zijn,’ dat het motto was van het vijfjarenplan, werd zo vaak misbruikt dat het mij niet zou verbazen als dit ook een aanleiding is geweest voor Kondratiuks slotscène, waarin ‘de vruchten van de Poolse bodem’ genadeloos werden geoogst. Overigens werkte deze metafoor ook door in de ambtenarentaal waarmee Kondratiuk als filmer vaak in aanraking kwam. Zoals in hoofdstuk 3 al aangestipt, lanceerde men in het stalinistische tijdperk het beleid voor een filmcultuur ‘doordrenkt van de bevruchtende kracht van het socialistisch realisme.’⁹⁵¹ De groteske verlaging die Kondratiuk telkens inzette ging dus niet alleen in tegen de socialistische, ideologische clichés en filmconventies, maar ook tegen het geconventionaliseerde, symbolische en metaforische taalgebruik *tout court*. Hoewel het wel vooral de socialistische *newspeak* was die sterk de neiging had om dergelijk metaforisch – en daarom ook geregeld vaag en populistisch – taalgebruik voor propagandadoeleinden in te zetten.

⁹⁴⁹ Vergelijk ook Bachtin, *Rabelais and His World*.

⁹⁵⁰ Nowakowski, *Filmowa twórczość*, 63-67.

⁹⁵¹ Het citaat aangehaald van Zajiček, *Poza ekranem*, 122. Zie ook eerder hoofdstuk 3, § 3.1.4 “Staatspoëtica.”

7.2.3 Over de ontvangst van de oliescène en de verboden (bij)betekenissen

De seksuele, tot groteske proporties uitgegroeide, dubbelzinnige bijbetekenis⁹⁵² van de slotscène werd in de receptie van deze film zo goed als verzwegen, verdoezeld, of op dubbelzinnige wijze verhuld. Wellicht hebben sommigen het ook werkelijk niet opgemerkt, maar de meeste beschouwers zwegen erover, terwijl zij deze scène wel als merkwaardig, storend of overdreven duidden. Al tijdens de zitting van de beoordelingscommissie werd het *happy end* heel nauwkeurig besproken. Door de partijvertegenwoordigers werd de scène bijzonder geprezen. De rechterhand van de eerste secretaris, Stanisław Trepczyński, gaf immers te kennen dat dit einde een profetische betekenis zou kunnen krijgen. De Poolse oliebronnen konden, zo stelde hij, net als in de film in werkelijkheid ook weer overvloedig gaan spuiten.⁹⁵³ Het is duidelijk dat Trepczyński gegrepen werd door een zekere mate van *wishful thinking* en alleen zag wat hij wenste te zien: de politieke, propagandistische betekenis van deze film voor Polen. De dubbelzinnigheid miste hij – lijkt het – volledig.⁹⁵⁴ Het klassieke *happy end* rijmde dus juist heel goed met de conventie van de socialistisch realistische film en met de positieve boodschap die de partij op dat moment zo graag wilde uitdragen.

Het *happy end* viel echter niet bij iedereen in goede aarde. In de kritiek, en ook later tijdens diverse discussies, werd deze slotscène met zeer gemengde gevoelens besproken. Hij werd overigens ook al tijdens de zitting van de beoordelingscommissie bekritiseerd. De filmcriticus Krzysztof Teodor Toeplitz reageerde zeer uitvoerig op de film en was heel positief over de *Nouvelle Vague*-stijl van Kondratiuks debuut. De stilistische vermenging, waardoor de beruchte productiefilm in een nieuw stilistisch jasje gestoken werd, achtte hij zeer geslaagd. De film won daardoor aan authenticiteit en bleef toch politiek correct. De werkende klasse werd in een bredere context geplaatst dan gebruikelijk was (bijvoorbeeld door hun privéleven en zelfs intieme situaties te tonen), zonder dat men de relevantie van het hoofdthema – de missie – uit het oog verloor. Toeplitz prees ‘het procédé van het versieren van de marges’ en het doorbreken van de klassieke verhaalopbouw. In principe reduceerde hij deze film dus tot een formeel vernieuwende productiefilm. Ten behoeve van de propaganda stemde hij in met de vermenging van de twee filmstijlen – de productiefilm en de *Nouvelle Vague*-film. Hij plaatste echter wel zijn vraagtekens bij het *happy end*, dat hij een ‘valse noot’ noemde. Sterker nog, hij was zonder meer geïrriteerd door deze afronding van het verhaal.⁹⁵⁵ De vraag is of hij hiermee wilde sugge-

⁹⁵² Denk hierbij aan de befaamde ‘equivoque’, oftewel een techniek om een seksuele bijbetekenis toe te dekken. Zie voor meer hierover in hoofdstuk 4 in Van den Oever, <Fritzi> en het groteske, 162-180.

⁹⁵³ Zie Archief FN, signatuur A-344/475: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 7.2.1970, dot. DZIURA W ZIEMI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 7.2.1970, m.b.t. A HOLE IN THE GROUND”).

⁹⁵⁴ De enthousiaste toon waarmee hij deze film welkom heette, maakt het niet aannemelijk dat hij een dergelijke ridiculisering van de geologische werkwijze zal negeren.

⁹⁵⁵ Zie Archief FN, signatuur A-344/475: “Stenogram. Komisja Kolaudacyjna, z dn. 7.2.1970, dot. DZIURA W ZIEMI” (“Notulen. Beoordelingscommissie, 7.2.1970, m.b.t. A HOLE IN THE GROUND”). Toeplitz gebruikt

reren dat Kondratiuk vals speelde. Had hij de dubbelzinnigheid door? De scène waarin ‘de geoloog zich door olie laat besproeien’ wantrouwde hij. Deze scène was anders dan de rest van de film, niet ‘echt’ en ook niet ‘juist’, zo stelde hij. Het was een ‘Fremdkörper,’ een citaat uit de Amerikaanse film *THE GIANT* van George Stevens (1956),⁹⁵⁶ en dat accepteerde hij niet: ‘Dit soort citaten zijn onnodig,’ postuleerde hij. Hierbij moet gezegd worden, dat de scène uit *THE GIANT* alleen in verhalend opzicht op die van Kondratiuk lijkt: beide personages nemen euforisch een douche onder een spuitende oliebron. Het lijkt er dus op dat hij het ideologische standpunt gebruikte om andere commissieleden ervan te overtuigen dat een dergelijke ‘Amerikaanse’ toespeling niet mocht. Als een scène die tot het idioom van het vijandelijke (Amerikaanse) regime behoorde was het niet gepast om deze na te bootsen in een socialistische productiefilm. Opvallend is wel dat hij hiermee zijn betoog niet afsloot. Behalve tegen de nabootsing van de scène uit *THE GIANT* had Toeplitz ook bezwaar tegen het feit dat deze film met een *happy end* eindigde. Hij beschouwde dit einde als niet passend bij de *Nouvelle Vague*-stijl die de regisseur nastreefde. Dit is zeer opmerkelijk, immers, Toeplitz bekritiseerde deze scène aan de hand van twee incompatibele criteria: een esthetisch en een politiek criterium.

Niet onbelangrijk is het moment waarop deze kritiek werd geformuleerd – te weten tijdens een bijeenkomst van de beoordelingscommissie. In deze fase kon de film nog worden veranderd, mits er genoeg aanmerkingen waren van het adviserende gremium van critici en kenners. Het leek er even op alsof Toeplitz zijn kans greep om het *happy end* uit de film te laten knippen. Hoewel hij zeer lovend over de film was en duidelijk liet merken dat hij achter distributie stond, verbloemde hij niet dat hij deze film liever zonder de gelukkige afloop had gezien. De criticus was dus duidelijk voorzichtig in het neerhalen van de elementen die hij kennelijk als subversief zag. Hij maakte gebruik van een ideologisch argument om het ‘Amerikaanse’ aspect weg te krijgen, maar vond geen goed onderbouwd ideologisch argument om het *happy end* geloofwaardig te kunnen bekritisieren. Want juist volgens de ideologie was deze positieve wending in het verhaal meer dan juist. Zoals een van de aan de vergadering deelnemende apparatsjiks na Toeplitz – ironisch of niet – opmerkte: ‘wij zouden meer van dit soort *happy ends* in het echt moeten wensen.’ Dit standpunt van de commissieleden en de aarzeling aan de kant van Toeplitz om de seksuele suggestieve scène gelijk te stellen aan het socialistische ideaal van hoop en welvaart, snoerden Toeplitz uiteindelijk de mond.

De slotscène kwam ook in de pers ter sprake. Een recensente, Gracjana Miller, van de aan de partij gelieerde krant *Żołnierz Polski* verwees eveneens naar het olie-*happy end* dat haar niet kon bekoren. Opmerkelijk genoeg durfde (of kon?) ook zij, net als Toeplitz, haar bezwaren niet expliciet te maken. Aleksander Jackiewicz, criticus van de krant *Życie Warszawy* was openlijk

het woord *drażnić*, dat een sterke irritatie aanduidt, en als ‘irriterend prikkelen’ vertaald zou kunnen worden.

⁹⁵⁶ Deze klassieke Hollywoodfilm met James Dean in de hoofdrol vertelt het verhaal van oliemagnaten in Texas. De scène die Toeplitz zich herinnerde, is de scène waarin de jonge ranchhulp (gespeeld door James Dean) een oliebron ontdekt op zijn land en op slag stinkend steenrijk is.

geïrriteerd door de indruk van een ‘grove inhoud’ die het slot bij de kijker achterliet. Wederom werden de seksuele zinspelingen niet met zoveel woorden benoemd. De criticus Zygmunt Kałużyński was verbolgen over het ‘onechte,’ overdreven acteerwerk in de slotscène. Hij protesteerde dat zulk excentriek gedrag onrealistisch was, zo overdreven euforisch gedroegen mensen zich niet als zij hun werk met succes afrondden. De afronding van een karwei vroeg eerder om bezinning, voegde hij er nog toe. Kałużyński vond de psychologische karakterisering van de personages niet overeenkomen met de karakterisering zoals die in *Nouvelle Vague*-films gebruikelijk was. Het overdreven enthousiasme was iets wat hij eerder met de productiefilm verbond: vals, onecht, manipulatief.

Deze hier kort aangehaalde reacties, maar ook andere besprekingen, die naar aanleiding van Kondratiuks debuut verschenen, laten zien dat dit slotfragment van *A HOLE IN THE GROUND* door allerlei critici werd afgekeurd, meestal op grond van hun onzekerheid over de betekenis en de plek ervan in het geheel van het filmverhaal. Men wist kennelijk niet goed wat Kondratiuk met dit *happy end* wilde suggereren. Wilde hij de conventie doorbreken? Haar valsheid blootleggen? De ideologische betekenis ondermijnen of juist versterken door de kijker inderdaad het succesverhaal van de Poolse geologie voor te schotelen?

Ook tijdens een discussie op het filmfestival in Łagów in 1970 stelde cultuurfilosoof Stefan Morawski dat niet goed zichtbaar werd met welk doel deze productie gemaakt was. Wel uitte hij zijn vermoeden dat de film niet alleen over de oliewinning ging en ook niet alleen om de vraag of de olie letterlijk ‘wel of niet ging spuiten.’⁹⁵⁷ Ook andere deelnemers aan de discussie hadden het telkens over dit spuitmoment – maar niemand expliciteerde het. De seksuele lading én de subversieve ironisering van het economische succes van de oliewinning dat werd teruggeplooid op een seksueel hoogtepunt werden door geen van de critici expliciet genoemd. Ontkennend dan wel miskennend bleven zij verrassend genoeg toch keer op keer naar het spuitmoment verwijzen.⁹⁵⁸

In 1970 lichtte Andrzej Bonarski een tipje van de sluier op met betrekking tot Kondratiuks werkmethode: ‘Kondratiuk ziet meer, hij denkt aan inhoud, vorm en het geringste detail.’⁹⁵⁹ Bonarski benadrukte tevens Kondratiuks ‘gigantische gevoel voor dialoog’ en ‘het talent om ‘de groteske situaties’ en ‘suggestieve beelden’ te construeren. Expliciter dan dat werd de subversieve wijze waarop de filmers met de socialistische pathos en conventies afrekenden tot voor kort nooit verwoord. Pas in 2002 vertrouwde de scenarioschrijver zijn herinneringen aan de totstandkoming van de film over de geologen toe aan Rafał Smoczyński, een criticus van *Film*.

⁹⁵⁷ Koniczek, “Dyskusja.”

⁹⁵⁸ Zie de recensies van Brylak, “Dziura w ziemi.” Eberhardt, “Film o nafcie czy o urodzie życia?” Jackiewicz, “Geolog jako pierrot.” Marszałek, “Debiut Kondratiuka.” Mętrak, “Festiwałe a sprawa polska.” Zie ook de discussies onder de critici gepubliceerd in de pers: “‘Między produkcjyniakiem a nową falą,’” *Ekran* 26, 1970. “Sytuacja estetyczna filmu polskiego na tle kinematografii światowej,” *Kino* 10, 1970.

⁹⁵⁹ Eljasiak, “Dziura w ziemi.”

Bonarski onderstreepte dat de filmvorm gekozen was om de toenmalige ideologische lijn te ondermijnen. Het olieplatform vormde, aldus Bonarski, een spannende filmsetting, waarin de dynamiek van de spuitende olie zich uitstekend liet filmen.⁹⁶⁰ De ondermijnende werking van dit dynamisch filmisch beeld werd echter ook toen niet geëxpliciteerd.

Desondanks kreeg ik via privé-correspondentie met Bonarski echter wel een meer uitgesproken beeld van de suggestieve beweegredenen van de filmers om de productie van *A HOLE IN THE GROUND* op een olieplatform te laten plaatsvinden. Bonarski noemde de opdrachtfilm een ‘onzinfilmm over de ejaculatie van de Poolse aardolie (die Nowicki, de acteur die de hoofdrol vertolkte, uiteindelijk nat spoot).’⁹⁶¹ De ‘ejaculatie’ van de aardolie was natuurlijk een prachtige ironisering en ambiguïsering van de opdracht die de filmers van de staat hadden gekregen: de normen van de socialistische film die zij met deze film moesten uitdragen werden op briljante wijze gebagatelliseerd – briljant omdat vrijwel iedereen doorhad dat zij de verheven socialistische idealen op een haast vulgair-komische wijze naar beneden haalden, maar niemand dit durfde te benoemen.

7.2.4 Strategisch verhuuld: woordspeling en subversie

In zijn klassieke boek *The Velvet Prison. Artists under State Socialism* (1987),⁹⁶² schreef de Hongaarse dissident Miklós Haraszti over de specifieke symbiotische relatie tussen kunstenaars en het totalitaire regime die in feite de aanzet vormde tot een nieuwe esthetiek. Hij noemde het een ‘censuur-esthetiek,’ waarin het doorslaggevende mechanisme enerzijds het verhullen was, het zelf-censureren, en anderzijds het ‘between the lines’ lezen, oftewel de verholde boodschappen *ont-dekken*.⁹⁶³ Deze esthetiek, de manier van het dubbel waarnemen, het dubbel interpreteren, van ‘switching interpretations,’ was breed verspreid onder kunstenaars, maar ook onder censoren, critici en publiek. Het zoeken naar een dubbele bodem, een tweede betekenis, lijkt bijna de *raison d’être* van het maken van kunst in dit soort restrictieve omstandigheden.

In de reacties op de dubbele structuur in het werk van Kondratiuk vindt men ook sporen van deze ‘censuur-esthetiek’ terug. Kondratiuks beschouwers wisten niet zelden de tweede, verborgen en vaak subversieve betekenis van dit werk te ontdekken, maar maakten dit niet expliciet kenbaar, vanwege de politieke context of andere, bijvoorbeeld morele, overwegingen. Wat Kondratiuk in zijn werk dankzij de groteske verlagende procédés blootlegde, raakte immers altijd aan het getaboeïseerde of verboden terrein dat *off scene*, liever dan geëxposeerd, moest blijven.

⁹⁶⁰ Zie Smoczyński, “Andrzej Kondratiuk - egzorcysta z prowincji.”

⁹⁶¹ ‘Bzdurę o ejakulacji polskiej nafty (w końcu trysnęła na Nowickiego).’ Zie Bonarski.

⁹⁶² Als *A cenzúra esztetikája* werd het in de samizdat-uitgave in Hongarije in 1986 gepubliceerd en in 1987 verscheen het in een Engelse uitgave in het buitenland. Miklós Haraszti, *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism* (London: Tauris, 1988).

⁹⁶³ Ibid., 95. Het woord ‘ont-dekken’ gebruik ik hier in de zin van de groteskenstudie van Harpham: op groteske wijze blootleggen en ontfemen van gangbare opvattingen.

Woordspelingen worden door de kritiek vaak gebruikt om de gaten in het betoog toe te dekken, wanneer iets niet expliciet gezegd mag of kan worden.⁹⁶⁴ In de receptie van *A HOLE IN THE GROUND* en ten behoeve van het toedekken van de betekenis van de slotscène – zowel de seksuele bijbetekenis als ook de subversieve ironisering – werd deze interpretatiestrategie regelmatig ter hand genomen. Ik wil hier nog een aantal voorbeelden aanhalen om de betekenis van deze vorm van interpretatie in de Poolse context en in relatie tot de groteske structuur nader te preciseren. Op die manier wil ik dit strategisch verhullen van de subversie kort analyseren aan de hand van enkele reacties op het debuut en zijn *happy end*.

Konrad Eberhardt, die zich, zoals in hoofdstuk 5 werd betoogd, tot grote pleitbezorger van Kondratiuks film ontpopte,⁹⁶⁵ ontging de dubbelzinnigheid van de slotscène niet. Hij maakte in zijn recensie een subtiele, maar doeltreffende toespeling en wees op die manier naar de uiterst subversieve betekenis van de geologische ontdekking van de slotscène. Eberhardt noemde Kondratiuks debuut ‘een kolossale grap,’ waarmee de regisseur de spot dreef met de zogenaamde ‘goede’ films, dat wil zeggen, politiek correcte, het socialisme roemende films.⁹⁶⁶ Na het voorafgaande is niet onaannemelijk dat deze criticus met dit zelden gebruikte woord ‘kolos-saal’ doelde op Kondratiuks ‘kolossale,’ brutale pervertering van het respectabele geologische vak en het werkethos dat in de socialistische film gewoonlijk de boventoon voerde; maar ook op de ‘kolossale’ boorpijp, die hier op groteske wijze uitvergroot en geridiculiseerd werd. Ook uit Eberhardts andere bijdragen aan de discussie over Kondratiuks debuut blijkt overigens dat deze criticus buitengewoon geamuseerd was door, vooral, de ‘speelse momenten’ in de film.⁹⁶⁷ Het lijkt mij dan ook geen toeval dat Eberhardts recensie in *Ekran* met een toepasselijke *still* werd geïllustreerd, waarin de kolossale vreugde van de geologen afgebeeld werd (zie afb. 20). Eberhardt heeft kennelijk zijn best gedaan om, op verhulde wijze, Kondratiuks suggestieve beeldspraak ook met de lezers van *Ekran* te delen.

Hier dient aangestipt te worden dat geen andere criticus de subversie van de slotscène zo expliciet heeft verwoord. Het blijft echter een zeer verhullende vorm die Eberhardt inzette om Kondratiuks pervertering van de socialistische idealen ter sprake te brengen. Andere critici zinspeelden op een minder geraffineerde wijze op de slotscène. Zij hielden in de regel vast aan het motief van de oliestraal en zinspeelden hierop in hun teksten. De criticus van de krant *Express Wieczorny* prees de komische kant van de film en maakte een knipoog naar de lezers door aan te geven dat de humor in Kondratiuks debuut ‘voortvloeit [...] uit de dicht geweven filmische observaties.’⁹⁶⁸ In de krant *Ślowo Powszechne* schreef Melchior Brylak over het tijdens het kijken voorschrijdende proces van begrijpen van de ‘vloeibare anekdote’ en haar ‘onderhuidse

⁹⁶⁴ Zie Bordwell, *Making Meaning*, 139-140.

⁹⁶⁵ Zie eerder hoofdstuk 5.

⁹⁶⁶ ‘Kolosalna kpina,’ aldus Eberhardt, “Film o nafcie czy o urodzie życia?”

⁹⁶⁷ “Między produkcyjniakiem a nową falą,” *Ekran* 26, 1970.

⁹⁶⁸ Boczek, “Dziura w ziemi.”

stroming,’ waarmee de onderliggende gedachte van de film pas aan het einde zichtbaar werd. Dergelijke aan het ‘spuiten’ gerelateerde woordspelingen verraden dat de critici de subversieve betekenis van de film hadden opgemerkt, of althans dat ze een vermoeden hadden dat de film een onderliggende subversieve betekenis bevatte, maar deze niet expliciet wilden of konden benoemen.

Zo hebben we kunnen zien hoe de subversieve werking van *A HOLE IN THE GROUND* nauwelijks door de kritiek behandeld werd. Ook de seksuele toespelingen bleven in de meeste kritieken onbesproken. Zowel op de subversieve betekenis ten aanzien van het werkethos en de socialistische idealen, als ook op de seksuele referenties werd alleen door sommigen via zinspelingen gealludeerd, maar nooit direct. Critici durfden het niet expliciet te verwoorden: uit onzekerheid of zij het inderdaad goed hadden gezien, of uit angst voor de eigen reputatie en eventuele repercussies die het postuleren van dergelijke interpretaties kon voortbrengen (zoals bijvoorbeeld een publicatieverbod). Dit verzuim laat zich natuurlijk tot op zekere hoogte in de context, waarin deze teksten werden gepubliceerd begrijpen. In een maatschappij waarin het cesuurambt de baas was over het geschreven woord, kon het nauwelijks anders. Zowel de politieke restricties als ook de sociale omgangsvormen, waarin bijvoorbeeld het seksuele, maar ook het obscene of platvloerse buiten het recensentenjargon werd gehouden, maakten het haast onmogelijk om de groteske structuur van Kondratiuks werk op een directe wijze te behandelen, te analyseren en te verkennen. Het mag verondersteld worden dat in tijden van verscherpte censuur, zoals dat het geval was bij het debuut van Kondratiuk, voorstanders van een verweer tegen de gevestigde orde maar al te graag de subversieve, groteske gestes van Kondratiuk wilden blootleggen, maar dit niet expliciet konden. Opvallend is dat niet alleen de liefhebbers van Kondratiuks film zijn subversieve toespelingen met enige voorzichtigheid behandelden. Ook de tegenstanders, zoals de hier geciteerde Szczepański, wilden hun verwijten niet expliciteren. Dit is opmerkelijk: zij konden immers Kondratiuk hierdoor makkelijk in diskrediet brengen. Toch deden zij dit niet. Door het blootleggen van dergelijke subversieve en in allerlei opzichten verboden betekenissen zouden zij immers bijdragen aan het ondermijnen van de gevestigde normen en waarden. Bij gratie van de cultuur waarin de subversieve betekenissen verhuld bleven en zelfs niet door de tegenstanders werden ontmaskerd, kon Kondratiuk daarom met zijn poëtica tot op zekere hoogte ongezien en ongestraft subversief functioneren. De subversieve interpretaties die Kondratiuks film genereerde, werden zelfs door een deel van de kritiek gewaardeerd, hetgeen in dit en eerdere hoofdstukken duidelijk werd. De waardering werd echter vrijwel altijd op een vage, impliciete wijze ter sprake gebracht, want het kader waarin de subversieve interpretaties van dit werk tot stand kwamen, met zijn web van platte, verlagende en dubbelzinnige referenties, was verboden en kon daarom niet met goed fatsoen door de critici expliciet verwoord worden. Ook dit maakte het bereiken, door de kritiek, van een consensus over de betekenis en de waarde van Kondratiuks werk in die periode bijzonder moeizaam.

Zo ziet men hoe niet alleen de kunstenaars, maar ook de critici creatief omgingen met de subversieve betekenissen en dat zij met behulp van subtile hints ook de recensielezers weer op

het spoor van het groteske wisten te zetten waarbij onder andere woordspelingen een veelzeggende indicatie voor de goede verstaander waren. In een context waarin deze subversieve betekenissen, vanwege censuur, of vanwege de morele restricties, niet in een direct betoog gearticuleerd konden worden, bleken de critici, naast het vermogen tot verzwijgen en verdoezelen, nog over andere retorische middelen te beschikken. Het gebruik van woordspelingen was daar één van en dus was de groteske subversieve betekenis gedoemd tot onzichtbaarheid of bedekte zichtbaarheid.

7.3 Ter afsluiting

In dit hoofdstuk heb ik de desoriëntatie rond Kondratiuks oeuvre meer in detail, aan de hand van twee films – *A HOLE IN THE GROUND* en *HYDRO-RIDDLE* – onder de loep genomen. Het doel was om de hiervoor bestudeerde historische receptiedynamiek inzichtelijker te maken door de relatie bloot te leggen tussen de grillige receptiegeschiedenis van dit oeuvre enerzijds en de veronderstelde desoriënterende structuur ervan anderzijds.

Ik heb laten zien hoe in Kondratiuks werk het groteske interval wordt opgeroepen door typisch categorieverstorende figuren zoals de dwerg in vermomming of de voorstelling van een gigantische, spuitende oliebron.

Deze categorieverstoring berustte, in cognitieve termen, vaak op regressieve processen, zoals het verband leggen tussen het spuiten van olie en een fysiologische lichaamsfunctie. Deze processen, betoogde Tsur, roepen nu eenmaal vaak tegenstrijdige reacties op: enerzijds fascinatie, anderzijds afkeer. Aan de hand van de filmanalyses in dit hoofdstuk kan worden geconstateerd dat de critici inderdaad sterk gedesoriënteerd reageerden op Kondratiuks werk.

In tegenstelling tot wat in eerdere hoofdstukken het geval was kwamen in dit hoofdstuk vooral die reacties aan het licht waaruit een grotere ontvankelijkheid voor deze cognitieve verstoringen leek te spreken. De verstoring van de interpretatie spoorde, zoals we hebben kunnen zien, de beschouwers ook aan tot het ontdekken van de verborgen en onverwachte ambigue (bij)betekenissen. De kijkers die ontvankelijk waren voor de verstorende structuren lieten zich door Kondratiuks groteske procédés meevoeren en gaven zich over aan het uit groteske intervallen bestaande, maar inzichtvergroten en niet in de laatste plaats subversieve (bij)betekenissen producerende interpretatieproces, dat in de receptie inderdaad sporen blijkt te hebben achtergelaten.

Ik heb getracht aannemelijk te maken dat Kondratiuks werk zich voor deze beschouwers ontvouwde als een geheel van voorstellingen, die hen dubbelzinnige referenties of allusies op vooral de socialistische werkelijkheid, haar rituelen, taalgebruik en symbolen voorschotelden. Deze perverseringen van de verheven socialistische normen en motieven kwamen via de bekende groteske procédés tot stand: de vermenging van incompatibele zaken, het deformeren en uitvergrooten van de natuurlijke proporties. De groteske procédés vormden tevens, zoals in het licht van het groteskenonderzoek ook te verwachten viel, een katalysator, of een trechter waardoor

verrassende, vaak verboden, illegale, subversieve of taboebetekenissen werden gefilterd. Ik heb een poging gewaagd aan te tonen dat de toenmalige filmbeschouwers deze subversieve functie wel degelijk in het werk zagen en deze ook vaak waardeerden door de verborgen toespelingen, waarmee zij uiting gaven aan hun waardering of verontwaardiging, bloot te leggen. Dit is ook de reden waarom Kondratiuks werk tot op de dag van vandaag niet goed verkend is, al is het frappant dat ook de postcommunistische kritiek zijn subversieve poëtica niet eerder benoemde. Dit lijkt echter samen te hangen met de op de betekenissamenhang gerichte symbolische interpretatiestrategie, die in hoofdstuk 6 aan het licht kwam, en die de socialistische interpretatie in termen van een verheven, symbolische en afgeronde betekenis aanstuurde. Deze strategie zette ook in de postcommunistische fase door.

De analyse in dit hoofdstuk geeft bovendien een verklaring voor het feit dat Kondratiuk, hoewel beschouwd als ‘apart’ en oninpasbaar, toch niet buiten beschouwing werd gehouden of in vergetelheid raakte, maar telkens opnieuw door de kritiek gevolgd en bestudeerd werd. Hij fascineerde vele critici en kijkers, die kennelijk in staat waren dit werk te appreciëren zoals het zich aandiende: in al zijn grilligheid, tegendraadsheid en subversiviteit. Hierin schuilt, meen ik, de keerzijde van het receptieproces dat op een mislukking van de canonisering uitliep, zoals in de vorige hoofdstukken naar voren kwam. Hoewel het zich moeilijk liet inpassen, hield Kondratiuks werk niet op te fascineren en heeft het de aandacht van de critici min of meer permanent gevangen gehouden.

8 INZICHT(EN) IN DE VERWARRING – SLOTBESCHOUWING

It seems to be a lesson of history that the commonplace may be understood as a reduction of the exceptional, but the exceptional cannot be understood by amplifying the commonplace. Both logically and causally the exceptional is crucial, because it introduces (however strange it may sound) the more comprehensive category.

Edgard Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*⁹⁶⁹

In deze studie heb ik de aparte positie van het werk van Andrzej Kondratiuk onderzocht door de grillige receptie ervan in Polen in de periode 1959-2009 te contextualiseren en te verduidelijken. Dit heeft tevens zicht geboden op de complexe context waarin Kondratiuk zich als kunstenaar ontwikkelde en waartegen hij op zijn eigen, vaak groteske wijze, in verzet kwam. Deze analyse van de receptie van dit groteske werk, dat onvermijdelijk met de heersende opvattingen in botsing kwam, heeft een nieuw licht geworpen op de dynamische relatie tussen deze filmmaker, zijn werk en de Poolse naoorlogse (film)opvattingen. Dit ‘aparte’ werk heeft, in de woorden van Harpham, gefunctioneerd als ‘een model voor een bepaald argument dat nu juist het exceptionele of marginale, in plaats van het conventionele, als type hanteert,’⁹⁷⁰ een stelling die tevens in bovenstaand citaat van Edgar Wind resoneert. De waarde van het bestuderen van dit a-typische werk schuilt in het feit dat het de vigerende conventies en normen blootlegt en dat het, zoals Wind het verwoordt: daarmee ‘juist de meeromvattende categorie introduceert.’⁹⁷¹

Andrzej Kondratiuk begon met het maken van films in de jaren vijftig, maar zijn werk werd pas na de *Wende* van 1989 in de Poolse filmgeschiedschrijving opgenomen. Hij was dus een van die vele kunstenaars in de Poolse cultuur naar wie pas na de val van het communisme meer aandacht uitging. De plotselinge herwaardering van zijn oeuvre markeerde daarom een opvallend omslagpunt in de receptie. Bij nader inzien was dit echter niet de meest verrassende ontwikkeling. Mijn aandacht werd vooral getrokken door de wijze waarop Kondratiuk in de Poolse filmgeschiedenis werd opgenomen. De postcommunistische receptie tilde deze regisseur weliswaar op, maar plaatste hem niet in de rij van andere tot dan toe gemarginaliseerde of verboden kunstenaars, noch onder de oude meesters. Andrzej Kondratiuk kreeg, frappant genoeg, een plek die voor hem alléén leek te zijn ontworpen: hij werd tot een ‘aparte’ kunstenaar ‘in’ de Poolse film bestempeld. Zijn werk werd zelfs tot model van een ‘aparte’ kunstvorm verheven. De herwaardering leek dus op een interne tegenstrijdigheid te berusten: Kondratiuks oeuvre

⁹⁶⁹ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New York: Barnes & Noble, 1968), 238.

⁹⁷⁰ Harpham, *On the Grotesque*, 22

⁹⁷¹ Ibid., 22. Het oorspronkelijke citaat, hier met instemming van Wind aangehaald door Harpham, kan men vinden in: Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 238.

werd als een exemplarische uitzondering geduid, als een even typisch als atypisch verschijnsel, belangrijk en marginaal tegelijk.

Deze dubbele en tegenstrijdige positie – ‘in’ de Poolse film, maar toch als ‘apart’ in de marge weggezet – was bepalend voor de totstandkoming van de onderhavige studie. Het gaf vooral aan dat dit werk zich ook na 1989 niet helemaal liet inpassen en voor problemen zorgde. Eerdere pogingen van de kritiek om deze kunstenaar te interpreteren, te waarderen en te canoniseren, verraadden dat ook in het communistische tijdperk de receptie van Kondratiuks werk gekenmerkt werd door grilligheid, ambivalentie en tegenstrijdigheden. Deze constatering vormde de aanleiding tot dit op de receptie toegespitste onderzoek, dat als doel had de grilligheid van de reacties die dit werk telkens opriep en de steeds wisselende interpretaties en waarderingen die Kondratiuk ten deel gevallen zijn te verkennen, te duiden en te verklaren. Mijn hoofdvraag had daarom betrekking op het probleem van de moeizame, en in zekere zin mislukte canonisering van dit werk en op de processen die hiertoe hebben geleid.

Voor de verfijning van mijn denkkader was de ontdekking van groot belang dat de receptie van dit werk, met al haar eigenzinnigheden, extreme wendingen, tegenspraak en tegengestelde waarderingen, trekken vertoonde van de receptie van groteske kunst. Op het spoor van het groteske werd ik overigens ook door eerdere Kondratiuk-beschouwers gezet. Het werk bleek sinds de jaren zestig in meer of mindere mate in verband te zijn gebracht met de (Poolse) groteske traditie.

Dit leidde ertoe dat ik mijn hoofdvraag vanuit twee perspectieven heb belicht: 1) in termen van de historische receptie en de receptieproblemen, en hun weerslag op de canonisering; en 2) in termen van de veronderstelde groteske desoriëntatie die door dit oeuvre teweeg werd gebracht en canonisering moeilijk, zo niet onmogelijk maakte.

De gekozen invalshoek en de manier waarop ik het receptie- en canoniseringsproces heb geproblematiseerd, leverde nieuwe kennis op die niet alleen het werk van Andrzej Kondratiuk in een ander licht plaatst. Dit onderzoek heeft tot nieuwe inzichten geleid met betrekking tot het veld van de Poolse naoorlogse film, de functie van groteske kunst binnen dit veld en niet in de laatste plaats ook de problematiek van het groteske. Deze inzichten wil ik in dit slothoofdstuk van mijn studie nogmaals over het voetlicht brengen om zodoende ook de relevantie van dit onderzoek nader te duiden.

8.1 Een grillige receptiegeschiedenis

De constatering dat de receptie van het werk van Kondratiuk nooit probleemloos is geweest, zette mij aan tot een onderzoek waarin alle aspecten van die receptie aan de orde zouden komen. Ook wilde ik het canoniseringsproces stapsgewijs doornemen, de omslagmomenten erin reconstrueren en deze aan veranderingen in het veld koppelen. Vandaar dat een sterk historisch georiënteerde blik dit onderzoek kenmerkt. Dit leverde nieuwe feiten op die in het bestaande, eerder op de formele eigenschappen en de betekenis van het werk gerichte Kondratiukonder-

zoek uit het zicht bleven en nog altijd blijven. Mijn voorgangers hadden de neiging om Kondratiuks oeuvre niet alleen als ‘apart’ te bestempelen, maar ook als een geïsoleerd, uit de context van de Poolse film vervreemd verschijnsel te beschouwen. Mijn poging om dit werk juist nadrukkelijk in de historische context van de naoorlogse film in Polen te plaatsen is daarom anders: deze studie biedt een nauwkeuriger blik op het werk in relatie tot de historische reacties van de kijkers en de productie- en receptieomstandigheden die ofwel een gevolg waren van het officiële communistische beleid, ofwel tot stand kwamen doordat men zich aan dat beleid trachtte te onttrekken. Ik meen voldoende tegenwicht te hebben geboden aan de a-historische interpretaties van mijn voorgangers om deze in ieder geval ten dele in twijfel te kunnen trekken.

Om de receptie van dit werk goed in kaart te kunnen brengen heb ik een zo uitputtend mogelijk archiefonderzoek verricht. Het aanleggen van een enigszins compleet receptiebestand was noodzakelijk voor deze studie, gezien het feit dat het Kondratiukonderzoek tot nu toe geen systematisch gebruik maakte van het beschikbare receptiemateriaal. Tevens wordt in dit onderzoek voor het eerst verwezen naar de officiële beleidsdocumenten met betrekking tot de productie van Kondratiuks bioscoopfilms in de periode 1970-1984.

Het inzicht in dit historische materiaal resulteerde in een verscherpte blik op het functioneren van de onconventionele filmer die Kondratiuk binnen de Poolse naoorlogse film is geweest. Naast het inventariseren van de receptieproblemen heb ik mij ook ten doel gesteld het omslagmoment in 1989, en het receptiepatroon daarna, in het verlengde van de receptie van dit oeuvre voor de *Wende* kritisch te bekijken. Zodoende werd duidelijk dat de canoniseringsproblemen met betrekking tot dit oeuvre een constante factor zijn geweest en dat er ook al voor 1989 meerdere – mislukte – pogingen tot canonisering waren gedaan.

Dit historische deel van het onderzoek was tevens van belang om te kunnen vaststellen dat het hier een receptieproces betrof dat kenmerken vertoonde die typerend zijn voor de receptie van groteske kunst. Bovendien werd duidelijk dat Kondratiuk al vanaf het begin van zijn carrière een sterke voorliefde had voor groteske kunst en dat dit door de kritiek in de jaren zestig ook als vanzelfsprekend werd beschouwd. De kennismaking met de eerste films van Kondratiuk – zowel zijn academiefilms als ook de kortfilms die hij voor het bioscoopdebuut maakte – bevestigde ook dat Kondratiuk in de voetsporen trad van Sergej Eisenstein, die, zoals ruimschoots bekend is, via zijn mentor Vsevolod Meyerhold eveneens direct bij de groteske traditie aansloot. Over de invloeden van de Russische Formalisten op de Poolse naoorlogse film is zeer weinig bekend en het materiaal dat ik heb blootgelegd biedt voor het onderzoek van de Poolse film nieuwe perspectieven.

8.2 Groteske desoriëntatie & canoniseringsproblemen

Het opvallende canoniseringsproces, met zijn afwisseling van onzichtbaarheid en herontdekking, zijn wisselende waarderingen en tegenstrijdige oordelen, blijkt deels samen te hangen met de (vaak) repressieve context waarin Kondratiuk moest werken – een context waarin het afwij-

kende karakter van dit werk telkens weersproken, verdrongen of verzwegen werd. De canoniseringsproblemen deden zich echter niet alleen ten tijde van de politieke censuur voor. Ook na 1989 blijft Kondratiuks werk voor problemen zorgen en sticht het verwarring onder de beschouwers. Aan de hand van een analyse van de patronen van de verwarring, de onzekerheid en de neigingen van de kritiek tot het reduceren ervan, is beargumenteerd dat het werk van Kondratiuk veelvuldig pogingen tot interpretatie en waardering radicaal, op een groteske, verlagende oftewel regressieve wijze ontregelde.

Ook hierbij heeft de historische terugblik op de (hele) receptie geholpen. De analyse leidde wel tot een verrassende conclusie: anders dan doorgaans in het Poolse cultuurhistorisch onderzoek wordt aangenomen blijkt er tussen de communistische en de postcommunistische periode eerder sprake van continuïteit dan van discontinuïteit met betrekking tot opvattingen over kunst. Aan de hand van de receptie van Kondratiuks werk, dat in beide periodes met dezelfde kunstopvattingen in aanvaring kwam, kan men concluderen dat beide contexten, hoe verschillend verder ook, belangrijke poëtische principes deelden. Toch trad er na de *Wende* een verschuiving op, en wel in het voordeel van Kondratiuk. Dit duidt dan weer op een zekere – zij het zeker niet absolute – discontinuïteit. De in dit onderzoek geanalyseerde botsingen tussen Kondratiuks werk en de verwachtingen van de critici hingen, zoals betoogd, vaak samen met de groteske verstoringende werking van dit oeuvre. Deze verstoring bleek bovendien telkens gericht te zijn op fundamentele cognitieve categorieën, hetgeen de confrontatie met het groteske kunstwerk bijzonder complex en problematisch maakte, zoals aan de hand van onder meer de cognitieve benadering van Tsur, maar ook in het verlengde van Carrolls beschouwing, inzichtelijk werd gemaakt. De aandacht voor de desoriëntatie, die telkens door deze verstoringen teweeg werd gebracht, hielp om de opvallende dynamiek in de receptie van Kondratiuks films beter te begrijpen.

Deze receptie kon nu begrepen worden als een drastische ontregeling van het normale cognitieve functioneren en de daarop volgende reactie. De confrontatie met een groteske anomalie, een incompatibele mengvorm, blijkt de kijker te kunnen verleiden tot onsamenhangende, tegenstelde of zelfs elkaar uitsluitende interpretaties en tot het leggen van nieuwe, anders dan verwachte en vertrouwde, of voor de hand liggende betekenisverbanden. Het groteske procédé van verlaging zorgt er daarbij voor dat de ontregeling van de betekenisvorming een radicale koers volgt. Plotseling werd de verwachte, vaak symbolische betekenis zonder pardon omgekeerd en zelfs verlaagd. Een tweede, als het ware verborgen en obscene (*off scene*) betekenis duwde de toeschouwer niet zelden terug in een infantiel, ‘onserieus’ domein van representaties van de werkelijkheid. Dit was een betekenis die absoluut niet voor de hand lag, en de kijker daarom verraste, zelfs overrompelde. Hier werd de toeschouwer plotseling en tegen zijn zin geconfronteerd met wat zich als een verboden betekenis aandiende: het raakte aan een taboe, waarbij de grenzen van een voorstelling die men uit zichzelf niet zomaar zou overschrijden zonder pardon overschreden werden.

Het lukte Kondratiuk telkens de kritiek op het verkeerde been te zetten. Zijn strategie was echter niet zozeer gericht op politieke gevoeligheden, hoewel men dat wel zou kunnen denken na het zien van zijn debuut *A HOLE IN THE GROUND*: een film die op een haast parodistische wijze de socialistische film te kijk zette. Ook de in Polen zeer gewaardeerde romantische traditie werd in Kondratiuks films op groteske wijze in *Frage* gesteld. Alle serieuze en maatschappelijk belangrijke tradities en normen, die in een bepaalde culturele context dominant waren, konden op groteske wijze worden ondermijnd. En Kondratiuk spaarde geen van de in zijn omgeving dominante tradities: hij ondermijnde met evenveel verve de socialistische als de romantisch-symbolische filmconventies, beeldspraak en codes. Ook bij de auteurstheorie en opvattingen over de rol van de kunstenaar in de maatschappij plaatste hij zijn groteske kanttekeningen. Eerbiedwaardige tradities en de daarmee verbonden kijkhoudingen (zoals een symbolische of socialistische interpretatie van het gerepresenteerde), vastgeroeste categorieën, emblematische voorstellingen (zoals bijvoorbeeld het arcadische) en stabiele schemata werden door Kondratiuks groteske methode keer op keer opengebroken en door zijn verlagende, regressieve aanpak gedestabiliseerd. Zo nam Kondratiuk een fundamenteel subversieve houding aan ten opzichte van de kijkhouding en kijkstrategieën binnen de dominante interpretatietradities.

Door alles wat plechtig, verheven, belangrijk, gewaardeerd, mooi of sacraal is consequent te verlagen en daarbij ook nog met verboden, subversieve en taboedoorbrekende betekenissen te verbinden, zorgt groteske kunst voor een dynamiek die moeilijk verenigbaar is met het proces van receptie en canonisering. Groteske kunst beweegt zich buiten de algemeen geaccepteerde en gevestigde tradities en maakt haar eigen canonisering daarbinnen feitelijk onmogelijk; het is, zoals hier al eerder werd opgemerkt, ‘noncanonical by its very nature.’⁹⁷²

Kondratiuk verzette zich door middel van de groteske verstoring tegen een afgeronde interpretatie. Het verstoorde en het verlaagde (in de betekenis van Bachtin) op groteske wijze alles wat berustte op het transcenderen van wat materieel, concreet, eenmalig en historisch was naar het immateriële, abstracte, algemeen geldige en universele. Een van de ‘slachtoffers’ van deze groteske verstoring was de symbolische interpretatietraditie, die sterke wortels in de Poolse cultuur heeft en die zich, zoals betoogd, zowel aan de socialistische, als ook aan de Poolse auteursfilm hechtte. De op betekenissamenhang en symbolische interpretatie aansturende critici ergerden zich aan de groteske werken, die volgens hen ontregelden, verwarden maar vooral ook irriteerden. In de latere receptie, die hoofdzakelijk binnen de academische wereld plaatsvond, werden deze problemen in het bijzonder zichtbaar, evenals de reducerende strategieën die de critici toepasten om de ongerijmdheden weg te redeneren en de interpretatie te polijsten. Zo poogden de critici keer op keer dit grillige oeuvre als een *polished* en samenhangend filmisch geheel te presenteren.

De historische analyse van de receptie had op haar beurt baat bij deze ontleding van de cognitieve problematiek van het groteske. Uit de voorbeelden die in de diverse hoofdstukken

⁹⁷² Bachtin, *Rabelais and His World*, 30.

zijn besproken blijkt dat zowel de beschouwers van dit oeuvre na 1989, als de kritiek die in de jaren zestig de auteursfilm en de artistieke film op de kaart zette, over het algemeen in de confrontatie met dit werk tegen dezelfde problemen aanliepen. Vooral de onserieuze, platte toespeelingen werden als verstorend ervaren en juist daarom veelal verzwegen, verborgen of zelfs gediskwalificeerd. Opvallend is dat de sterk ideologisch gerichte kritiek en de bestuurders die voor 1989 over de politiek correcte inhoud van Poolse film waakten, zich tegen dezelfde verlagende betekenissen verzetten. En ook de socialistische benadering van film, zo is in het laatste hoofdstuk betoogd, wortelde in deze symbolische interpretatietraditie. Bezien vanuit de verschillende interpretatiestrategieën kan men uit deze beschouwing een opvallende conclusie trekken: deze twee filmopvattingen – de socialistische en de symbolisch-romantische – die samen het gezicht van de Poolse auteursfilm bepaalden, stonden in ideologische zin weliswaar tegenover elkaar, maar berustten uiteindelijk op hetzelfde mechanisme van de symbolisering van het concrete. Dit argument versterkt nog meer mijn stelling met betrekking tot de continuïteit in de Poolse cultuur voor en na 1989.

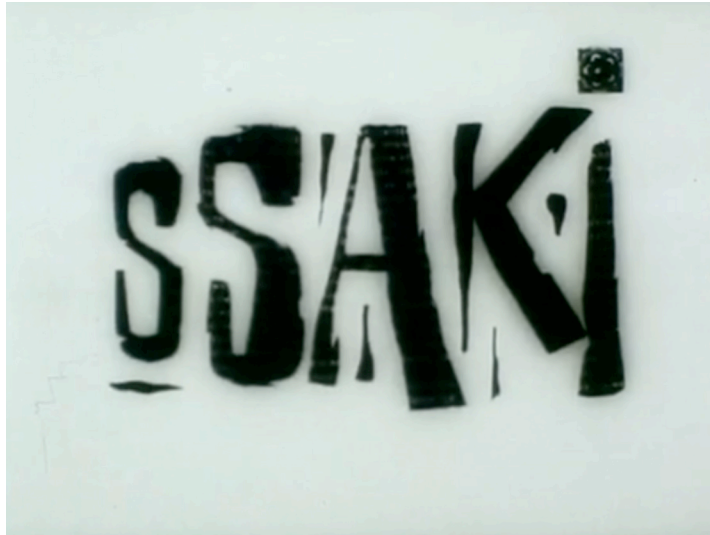
Op grond van het inzicht in dit groteske, anticanonieke mechanisme, kan men ook concluderen dat het symptomatisch is voor de ontvangst van groteske kunst dat Kondratiuks generatie – ondanks de aanvankelijke belangstelling van de kritiek – tot op grote hoogte onzichtbaar is gebleven in de Poolse filmtraditie. Deze positie van onzichtbaarheid, of van verholde of gedeeltelijke zichtbaarheid, schiep echter juist de gelegenheid om in een repressieve cultuur subversieve kunst te creëren. De onzichtbaarheid, de verborgenheid, de versleutelde seksuele bijbetekenissen, die feitelijk niet thuis hoorden in het publieke domein, konden juist dankzij de groteske procédés tot uitdrukking worden gebracht om zo hun cognitieve en poëtische functie te vervullen. Omdat het groteske altijd in het grensgebied tussen het toegestane en het niet toegestane, het gepaste en het ongepaste, het bedekte en het onbedekte laveerde, zorgde het voor de nodige verwarring en onzekerheid onder degenen die het probeerden te interpreteren – zeker als het daarbij om een interpretatie ging die openbaar was en aan publieke normen moest voldoen. In deze desoriënterende werking en het normdoorbrekende karakter van het groteske schuilt de oorzaak van het dynamische receptiepatroon waarin het werk nu eens gewaardeerd werd, maar dan weer werd verworpen en verketterd.

Zowel de historische als ook de theoretische analyse van de receptie van dit oeuvre bevestigen de hypothese dat het hier om grotesk werk gaat. Ik kan dan ook niet anders dan diegenen die Kondratiuks werk binnen de groteske traditie hebben beschouwd gelijk geven. Mijn herontdekking van Kondratiuks oeuvre en van de poëtische groteske functie van dit oeuvre heeft het soms expliciete, maar meestal impliciete beeld dat de kritiek al decennia van deze filmer heeft, uitgediept en in de context van de Poolse (film)traditie inzichtelijker gemaakt. De cascade aan nieuwe betekenissen die deze studie van Kondratiuks werk mij deed ontdekken, werd door mijn voorgangers gezien noch geanalyseerd. Deze studie hoopt dan ook een welkome verrijking te zijn van de kennis over het werk van Andrzej Kondratiuk en van de manier waarop hij met zijn groteske films commentaar leverde op, en bijdroeg aan de Poolse cultuur. Ik besef tegelijk dat

ik wellicht ook, door het mechanisme ervan bloot te leggen, de werking van Kondratiuks poëtica enigszins heb ontkracht. Toch kan ik degenen die meer van deze kunstenaar willen weten en zijn films willen leren kennen, geruststellen: in dit boek is slechts een fractie ‘ont-dekt’ van het vele dat in dit rijke oeuvre nog te ontdekken valt.

AFBEELDINGEN

Afb. 1 Aftiteling van MAMMALS (1962)



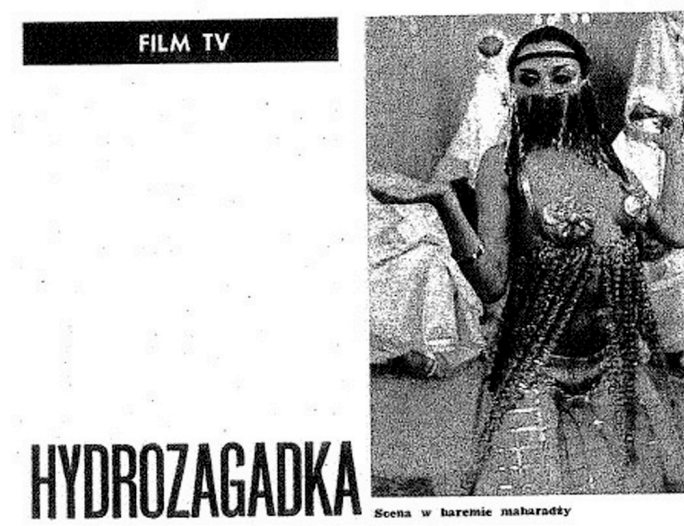
Afb. 2 Aas, de socialistische superheld in HYDRO-RIDDLE (1971)



Afb. 3 De dansscène in HYDRO-RIDDLE (1971).



Afb. 4 *Still* uit HYDRO-RIDDLE gepubliceerd in *Ekran*, 16.5.1971.



Afb. 5 De borstvoedingscène uit MILKYWAY (1991).



Afb. 6 Wandelscène uit THE WINDMILL BAR (2005).



Afb. 7 Maharadja in HYDRO-RIDDLE (1971).



Afb. 8 Dwerg in klederdracht in HYDRO-RIDDLE (1971).



Afb. 9 Dwerg en dr. Vlek in HYDRO-RIDDLE (1971).



Afb. 10 Dwerg en dr. Vlek in HYDRO-RIDDLE (1971).



Afb. 11 “De bespogen dwerg van de reactie,” propagandaposter (1945).



Afb. 12 Dwerg in HYDRO-RIDDLE (1971).



Afb. 13 De oliescène in A HOLE IN THE GROUND (1970).



Afb. 14 De oliescène in A HOLE IN THE GROUND (1970).



Afb. 15 De oliescène in A HOLE IN THE GROUND (1970).



Afb. 16 De douchescène in A HOLE IN THE GROUND (1970).



Afb. 17 De douchescène in A HOLE IN THE GROUND (1970).



Afb. 18 De afroommachine in THE GENERAL LINE (1926).



Afb. 19 Marfa in THE GENERAL LINE (1926).



Afb. 20 *Still* gepubliceerd in *Ekran*, 14.6.1970.



Jan Nowicki (z prawej) i Józef Nowak w scenie z filmu „Dziura w ziemi”

SUMMARY

'Polished' cinema

On the reception of Andrzej Kondratiuk's work in Poland and the grotesque

This study on *polished* cinema brings the complex dynamic to light that existed between Andrzej Kondratiuk – a capricious, opinionated, and stubborn filmmaker – and the Polish post-war film culture in which his work was constantly corrected, smoothed and polished. Over fifty years – spanning the communist as well as the post-communist era – Polish film critics reviewed his work as eccentric and branded him as an idiosyncratic artist whose work was almost impossible to describe and categorize. His work was often seen as a quirky, grotesque and somewhat crippled form of art. The critics never really knew how to deal with his films. When his debut film was released in 1970, one critic, for instance, wondered how to review a piece of art that one could just as easily praise for its merits as criticize for its flaws.

Despite being brutally slated at times, Kondratiuk's work was also often admired and praised by enthusiasts who liked his unconventional and subversive work. To this day Polish film criticism seems divided in its opinion on this director. Some view his work as exemplary for Polish film, and for a specific type of Polish humor, others simply ignore his work which they feel represents a decline of Polish film culture. All in all, this inability to uniformly categorize and value his work has led to him literally being set aside in Polish film history and reference books as a 'separate' filmmaker. It is this unique position and the remarkable reception dynamic of his fifty-year old film career that will be further explored in this study.

The problematic reception that has coloured Kondratiuk's career can, I argue, most productively be analyzed within a framework of the grotesque. However, I am certainly not the first to place Kondratiuk's work within such a grotesque framework. Ever since the 1960s critics have used the label 'grotesque' to refer to his films, but until now the concept of the 'grotesque' was merely used as a descriptive term to make certain formal and stylistic elements of his films tie in with the grotesque tradition. That way, they managed to interpret the whimsical work that would otherwise be difficult to make heads or tails of. My approach, however, does not centre on the formal aspects of Kondratiuk's films, but rather on the problems of reception they evoked. Thus, I tend to approach the problem of the grotesque differently than my predecessors have done by initially focusing on the grotesque as a specific perceptual and cognitive experience elicited by the work itself that has its consequences for how the work is ultimately received. Only then I will take the formal aspects of the work into consideration.

The theoretical framework and the concepts with which I examine the grotesque, as well as the relevant literature in the field, will be explored in chapter 2. My methodological choices are

sustained by the theoretical work of eminent theorists, such as Wolfgang Kayser, Michail Bachtin, Geoffrey G. Harpham and Reuven Tsur, all of whom have contributed considerably to the study of the grotesque. Reuven Tsur has provided me with the concept of interpretive strategies, which can be understood as a set of interpretive and conceptual solutions used by critics to facilitate the interpretive process in order to make sense of the confusing artwork.

The theories on the problematic reception of grotesque art have helped me determine the focus points of this present study. The findings of these studies alerted me to the disorienting workings of grotesque art on its audience. This problem of disorientation evoked by the grotesque work of art, I found, warranted further study. Chapters 4, 5, 6, and 7 therefore deal with this problem extensively. In these chapters I explore and analyze the specific patterns of confusion in the reception of Kondratiuk's work, such as the overturning of judgment and opinion, contradiction, or uncertainty among the critics.

Although my main focus in this study is on the specific structure of confusion that characterized the reception of Kondratiuk's work and which enabled me to construct recurring patterns of reception, I have chosen a chronological structure to describe the career of Kondratiuk. I have deliberately done so to indicate that certain pivotal moments in history – such as the *Wende* of 1989 – seem to correspond to particular developments in the professional career of Kondratiuk and to certain turning points in the reception of his work. The problems of reception, I argue, are therefore not independent of the historical and institutional context of Polish film. In this study of the grotesque disorientation I have intentionally incorporated a reconstruction of the historical circumstances of production and reception to better understand the remarkable reactions to Kondratiuk's films. Thus, the remarkable reactions Kondratiuk's work has evoked are described in terms of the grotesque, albeit from a specific historical context. That way, I am able to offer insight into the types of reactions to this work, while also shedding light on the complex context in which Kondratiuk's work was marginalized, corrected, and polished; a context he himself often criticized and ridiculed in a grotesque manner.

By imbedding this study in a historical context, I have opted for a historical reception research. Thus I have undertaken exhaustive archival research to collect as many documents pertaining to the reception of Kondratiuk and his work. The extensive data of this research can be found in Appendix 1.

Film reviews, discussions in the press, official documents and reports of the state-owned production and rating agencies provided rich material in which responses to this whimsical work were well documented. These reception documents covered nearly all of Kondratiuk's professional career and thus enabled me to explore the filmmaker's career spanning from 1959 – when he graduated from filmschool and was awarded for his diploma film – to 2009, when a remarkable reappraisal of his work caused his 1971 television film *HYDRO-RIDDLE* to be incorporated into the national Polish film education program.

Thus I was able to chronologically outline the different phases of Kondratiuk's career and the reception of his work. Such a historical approach provides a counterbalance to the existing

studies on Kondratiuk's work, which, for the most part, seem partial to a non-historical approach of his work. By placing Kondratiuk's work and its reception within a historical context, I not only contribute to the broadening of knowledge about this filmmaker, I also contribute to the knowledge about the Polish post-war film world and the intricate relations between Kondratiuk's work and the developments in the field.

Another reason I chose this chronological, historical approach is because of the fact that the historical period under investigation was far from culturally and institutionally homogenous. That is to say, developments in the Polish film field in the years 1959-2009 provided an anything but stable context and have clearly influenced, if not complicated, the reception of Kondratiuk's work.

Concerning the reception of his work, two pivotal moments in particular are worth elaborating on: the end of the Stalin era in 1956, and the fall of communism in 1989 in Eastern Europe that ended the socialist film view. In chapter 3 I explore the Polish film field in the first two decades after the Second World War. It provides an overview of the production and reception conditions that have by and large determined the position and function of film since 1945. Here I examine two sets of assumptions on film that prevailed during the communist era: firstly, the assumptions expressed and prescribed by the socialist ideology, and, secondly, the assumptions stemming from the well-established Polish romantic tradition. One of the paragraphs in this chapter is devoted to the emergence of the grotesque film and the marginal position that this type of film was condemned to in the field of film at that point in time.

In the consecutive chapters (4, 5, 6), I elaborate on these views; however, the main focus here will be on the reception of Kondratiuk's work. The delineation of these chapters corresponds with the three institutional phases of Kondratiuk's career.

Chapter 4 highlights Kondratiuk's rise in the field of film during the heyday of the so called 'Polish School' period (1954-1960). This chapter also explores the first filmic attempts he realized in the margins of the film industry (1961-1967). I will here elaborate on his artistic development, his discovery of the poetics of the grotesque, and the inspirations he gained during his time at film school. I will focus on two films: the film he graduated with, *PICTURES FROM THE JOURNEY* (1959), and *MAMMALS* (1962), a film he realized with his friend and contemporary Roman Polański. By analyzing the reactions these films evoked, I will begin my introduction to the analysis of the grotesque experience. For it is here that the first patterns of confusion in connection with Kondratiuk's work are made explicit, as well as the attempts of the critics to come to terms with this confusion and uncertainty. Furthermore, these patterns of reception are here for the first time associated with the formal aspects of Kondratiuk's work. Finally, I analyze the position and the process of canonization of Kondratiuk and his film in this early period.

Chapter 5 centers on Kondratiuk's cinema debut and his rise in the main sector of the socialist film production. This chapter is strongly embedded in the institutional context. Here I chart and analyze the reactions to Kondratiuk's debut film, *A HOLE IN THE GROUND* (1970)

of both the film critics as well as the socialist policy makers. By analyzing the reception documents of this debut film, I will also highlight the complex circumstances concerning the production and reception of films made in this period (1968-1971). To do so, I will also use official state documents as source material. I aim to contrast the reactions to this debut with the reactions to Kondratiuk's television film *HYDRO-RIDDLE* (1971), for this television film shocked the contemporary public and provoked many protests among the viewers and critics. The focus will be on the analysis of the patterns of confusion and their function in relation to the canonization of this work. What the reactions to these films have indicated is that the confusion created by Kondratiuk's work also had its consequences for a positive reception of his work: the lack of consensus among critics and academics may have stifled, or at the very least stalled, the canonization process.

Chapter 6 focuses on the period after 1983 and highlights the beginning of Kondratiuk's career as an independent filmmaker. The turning point instigated by the fall of communism in 1989 and the turn in the reception – the revaluation of his work by post communist film criticism – will be explored specifically. This chapter also focuses on the interpretive strategies used by critics to incorporate Kondratiuk's capricious work into an academic field of film. As is shown here, certain interpretive strategies enabled the Polish post-communist critics to canonize the work, albeit as a 'separate' work of art. I argue however that this canonization was only partially successful due to the fact that the problematic, disruptive, unconventional, and confusing elements of the work were either ignored, masqueraded, smoothed, or polished. The most recent development in the reception of Kondratiuk's work, namely the reappraisal of *HYDRO-RIDDLE* is a good example of such a strategy of canonization that more than often is doomed to failure. Finally, I demonstrate that Kondratiuk stubbornly resisted every interpretive strategy the critics had in store for him. While the critics were continuously trying to turn him into a *polished* filmmaker, Kondratiuk kept on refuting their efforts by ridiculing their judgments, opinions, and interpretations.

Chapter 7 deals with the analysis of the attraction and the function of the grotesque experience. Three aspects of the grotesque will be further explored here: 1) the disorienting mechanisms of the grotesque devices used by Kondratiuk will be examined through formal analyses of his work; 2) the impact of the grotesque viewing experience will be reconstructed by looking at several reactions these grotesque devices provoked in the viewer; 3) finally, I attempt to analyze why critics, within a particular historical context and in accordance with established norms and conventions, either appreciated or rejected the grotesque experience of Kondratiuk's films.

My analyses of the grotesque experience show that the groundbreaking effect of the grotesque could well be the ultimate weapon in undermining the established beliefs, provided its invisibility is maintained. Because the grotesque always navigates on the borderline between the permitted and the forbidden, the appropriate and inappropriate, the covered and uncovered,

it causes confusion and uncertainty among those who try to interpret (to praise or reject) the grotesque work – especially when it concerns a public interpretation that has to meet certain public standards. At the same time, it is a phenomenon that is difficult to evaluate and appreciate. Grotesque art by definition aims to consistently debase everything so that solemn, sublime, important, valued, aesthetically beautiful or sacred meanings are subverted into prohibited, subversive and taboo-breaking meanings. Therefore, the dynamic of grotesque art is difficult to reconcile with processes of reception and canonization. Grotesque art moves beyond the generally accepted and established traditions and thus renders its own canonization virtually impossible. For the same reasons, reviewing grotesque art is cumbersome. The invisibility, the concealment, the encrypted sexual connotations, things that do not belong in the public domain, could now be attached to the subversive meanings and be expressed by means of grotesque devices, without – in most cases – being explicitly criticized. One can conclude that, given grotesque art's capacity to express subversive themes, totalitarian regimes rightly feared and often forbade grotesque works.

The historical study of the reception of Kondratiuk's work showed that its reception indeed exhibited features typical of the reception of grotesque art. The reception analysis also proves that critics who had difficulty understanding or interpreting Kondratiuk's work often resorted to labeling it as 'grotesque.' Moreover, it was Kondratiuk himself who from the start tried to instigate confusing by undermining the expectations and judgments of the critics. Therefore, one could argue, not only the historical, institutional, and political restrictions determined the specific dynamics of the receptional process, but also Kondratiuk himself was a contributing factor to the problematic canonization of his work. So even after the *Wende* of 1989 the problems of reception of his work continued.

Within a repressed and restricted context in which explicit criticism of the communist state was forbidden, Kondratiuk's grotesque strategy of concealed criticism thrived. However, he did not reserve his criticism for political issues alone, he also questioned the well established and appreciated Polish romantic tradition with his films. He virtually criticized every single important social norm and tradition that was part of the Polish cultural context, and undermined them ferociously. Whether it were the socialist conventions or the romantic-symbolic film conventions, metaphors, or codes, it did not matter, they were all ridiculed and criticized in a grotesque manner. Kondratiuk also questioned the auteur theory and the role of the artist in society. Thus, he adopted a fundamentally subversive attitude towards conventional viewing positions, and towards all dominant traditions of interpretation.

This study also shows that examining the reception of a work that evokes many contradictions, not only provides knowledge about the exceptional work, but also sheds a new light on the central ideas, concepts, conventions and norms. Therefore, grotesque art is often seen as a catalyst that facilitates the study of the entire field of art. The opposite seems also to be true. As I aim to show in this study, the reception of grotesque art is strongly connected to the norms, beliefs, and expectations that are part of the concrete historical context. If one were

to ignore these complex interactions between works of art and their historical context by focusing solely on the formal aspects of the artwork, then the study itself is deemed insufficient. As Geoffrey G. Harpham poignantly stated: 'the secret of the grotesque lies in the conditions of a particular cultural climate, a particular artist, a particular audience.'

BIJLAGE 1 ARCHIVALIA EN RECEPTIEDOCUMENTEN

Sectie A

Geraadpleegde archieven en collecties

Openbare archieven

Archiwum Akt Nowych (Archief van de Nieuwe Documenten, AAN) te Warschau.

Filmoteka Narodowa (Nationale Filmarchief, FN) te Warschau.

Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych (Documentatiecentrum van de Televisie, ODiZP) ondergebracht bij de Poolse Publieke Omroep, Telewizja Polska SA te Warschau.

Online databases en archieven

Archiwum Kina (Archief van het filmblad Kino). Artikelen uit de periode 1966 – 1986. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.archiwum.kino.org.pl/>.

Archief van Andrzej Kijowski, beheerd door Andrzej Tadeusz Kijowski. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.kijowski.pl/>.

Baza Etiud (Database van de Academiefilms), beheerd door de filmacademie te Łódź. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://bazaetiud.filmschool.lodz.pl/>.

Digitaal archief van de landelijke krant *Gazeta Wyborcza*. Artikelen uit de periode 1989 - 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://szukaj.wyborcza.pl/Archiwum/0,0.html>.

Digitaal archief van de landelijke krant *Rzeczpospolita*. Artikelen uit de periode 1993 – 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.rzeczpospolita.pl/szukaj/archiwum.pl>.

Digitaal archief van de landelijke krant *Dziennik*. Artikelen uit de periode 2007 – 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.dziennik.pl/szukaj/>.

Digitaal archief van de lokale krant *Życie Warszawy*. Artikelen uit de periode 2001 – 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.zw.com.pl/search.html>.

Digitaal archief van het weekblad *Polityka*. Artikelen uit de periode 1993 – 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://archiwum.polityka.pl/szukaj2/>.

Digitaal archief van het weekblad *Wprost*. Artikelen uit de periode 1998 – 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.wprost.pl/archiwum/>.

Digitaal archief van het weekblad *Przegląd*. Artikelen uit de periode 2001 – 2010. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.przegląd-tygodnik.pl/pl/search/tlsearch>.

Internetowa Baza Filmu Polskiego “Film Polski.pl” (Online Filmdatabase van de Poolse Film). Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, www.filmpolski.pl.

Polski Portal Teatralny “E-Teatr.pl” (Database van de Poolse Podiumkunsten). Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/index.html>.

Publiczne Cyfrowe Archiwum Agnieszki Osieckiej (Publieke Digitale Archief van Agnieszka Osiecka).
 Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011,
<http://www.archiwumagnieszkosieckiej.pl/>.
 The Internet Movie Database, IMDb, <http://www.imdb.com/>.
 Wirtualne Muzeum Krzysztofa Komedy (Het Online-Museum van Krzysztof Komeda, WMKK), beheerd
 door de "Astigmatic" Fundatie. Online beschikbaar, het laatst geraadpleegd op 25 maart 2011,
www.komeda.pl.

Sectie B

Receptiedocumenten en archivalia⁹⁷³

I Besprekingen van kortfilms en televisiewerk (1959-1968):

Ia Studentenfilms⁹⁷⁴

NOE (NOAH, 1959)

W N.N. "Studenckie debiuty." *Film* (31), 2.8.1959.

OBRZASKI Z PODRÓŻY (PICTURES FROM THE JOURNEY, 1959)

A Osiecka, Agnieszka. "Na marginesie filmu Kondraciuka (sic!) i J. Augustyńskiego *Entuzjaści*." [Werkstuk], 8.11.1958. Archief Publiczne Cyfrowe Archiwum Agnieszki Osieckiej.

W Ozimek, Stanisław. "Szkola filmowa na cenzurowanym. Na marginesie festiwalu PWSTiF." *Film* (11), 13.3.1960.

W Janicki, Stanisław. "Nie przygoda, lecz żmudna praca..." *Film* (17), 24.4.1960.

Ib Kortfilms gemaakt bij "Semafor"

SSAKI (MAMMALS, 1962)

W Jackiewicz, Aleksander. "Kwadrans filozofii." *Film* (20), 25.2.1962.

W Kowalski, Tadeusz. "Ssaki na sankach." *Film* (20), 25.2.1962.

W Giżycki, Jerzy. "Semafor w górę." *Film* (46), 18.11.1962.

NAD WIELKĄ WODĄ (AT THE BIG WATER, 1962)

W Giżycki, Jerzy. "Semafor w górę." *Film* (46), 18.11.1962.

M ———. "Komiczne małe formy." [Bespreking van Kondraciuka 'grotesken'] *Kino* (7), juli 1967, 62-63.

AV Kapuściński, Jerzy. *Inne kino*. Regie: Kapuściński. TVP SA. 1992. [Programma over kortfilms van Polański en Kondraciuk].

⁹⁷³ Geordend per filmtitel en -type. Gebruikte afkortingen: **M** = maandblad, **W** = weekblad, **D** = dagblad, **A** = archiefstuk, **AV** = audiovisueel materiaal, **E** = Academische essay.

⁹⁷⁴ Voor de volledige filmografie zie bijlage 2.

Ic Televisiewerk

CHCIAŁBYM SIĘ OGOLIĆ (I NEED A SHAVE, 1965)

- W** N.N. "W telekinie: *Chciałbym się ogolić*." *Radio i Telewizja* (31), 31.7.1966.
A N.N. "*Chciałbym się ogolić*." Televisieprogrammakaart. 7.8.1966. Archief van ODiZP.
W Walasek, Mieczysław. "Lajkoniki i film tv." *Radio i Telewizja* (27), 2.7.1967.
M Giżycki, Jerzy. "Nagrody dla polskich filmów telewizyjnych." [Over de prijs in Oberhausen voor I NEED A SHAVE] *Kino* (5), mei 1968.
E Jazdon, Mikołaj. "Motyw pułapki, czyli *Chciałbym się ogolić*." In *Andrzej Kondratiuk*, Marek Hendrykowski, red., 57-60. Poznań-Konin: Apeks, 1996.

KLUB PROFESORA TUTKI (PROFESSOR'S TUTKA'S CLUB, 1966-67)

- W** N.N. "O filmie telewizyjnym." *Radio i Telewizja* (34), 21.8.1966.
W N.N. "Klub profesora Tutki." *Radio i Telewizja* (4), 22.1.1967.
W Drozdowski, Bogumił. "Pięć razy Tutka." *Radio i Telewizja* (13), 26.3.1967.
W Walasek, Mieczysław. "Lajkoniki i film tv." *Radio i Telewizja* (27), 2.7.1967.
W N.N. "Dziś i jutro polskiej telewizji." [Aankondiging tweede serie] *Radio i Telewizja* (43), 22.10.1967.
W N.N. "Filmy które na was czekają." [Aankondiging tweede serie] *Radio i Telewizja* (16), 14.4.1968.

II Materiaal naar aanleiding van het debuut A HOLE IN THE GROUND (1970)

Opnameperiode: september – november 1969

Beoordelingscommissie: 7 februari 1970

Première: 12 juni 1970

IIa Ongepubliceerde archiefdocumenten

Archief: FilMOTEKA Narodowa

- A** Dossier: S13568. Locaties en decordocumentatie, 1968.
A Dossier: S13569. Draaiboek, 1969.
A Dossier: S14567. Draaiboek, tweede versie, 1969.
A Dossier: S14568. Scenario, 1968.
A Dossier: S14578. Dialogen, 1968.
A Dossier: S14871. Scenario, tweede versie, 1969.
A Dossier: A-344 dossier: 475. Notulen van de beoordelingscommissie, 7.2.1970.

Archief: Archiwum Akt Nowych

- A** Map: 1843 dossier: NZK 4/21:
Bijlagen van de beoordelingscommissie, 7.2.1970.
Interne correspondentie: Verzoek om de muziekscore te vervangen, 11.2.1970
Interne correspondentie: Goedkeuringsbrief van GUKPPiW, 2.3.1970
Interne correspondentie: Technische beoordelingscommissie (KOT), 27.3.1970.
Interne correspondentie: Distributiebesluit en keurmerk van de film, 2.4.1970

IIb Persberichten, interviews, aankondigingen:

Filmpers

- W** Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Znowu o młodych." *Film* (7), 16.2.1969.
- W** ———. "Przed realizacją *Dziury w ziemi*." [Interview] *Film* (8), 23.2.1969.
- W** N.N. [Informatie over de productiestart] *Film* (36), 7.9.1969.
- W** Majewska, Zofia. *Filmowy Serwis Prasowy* (20), 16.10.1969 [Herdruk van *Ekran* 46].
- W** Sumik, Roman. "Dziura w ziemi." [Fotoreportage] *Film* (42), 19.10.1969.
- W** Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Trzy dni na planie i retrospekcje." [Interview] *Film* (44), 2.11.1969, 9-10.
- W** Majewska, Zofia. "Nowy film polski: *Dziura w ziemi*." [Interview] *Ekran* (46), 16.11.1969.
- W** N.N. [Informatie over het voltooiën van de opnames] *Film* (48), 30.11.1969.
- W** N.N. "Dziura w ziemi." *Filmowy Serwis Prasowy* (10), 16.5.1970, 13-17.
- W** N.N. "Idziemy do kina." *Film* (24), 14.6.1970.
- W** N.N. "Idziemy do kina na filmy polskie." *Film* (Wydanie specjalne), juni 1970.
- W** Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Andrzej Kondratiuk - poszukiwanie autentyzmu." [Interview] *Film* (26), 28.6.1970.
- W** N.N. "Spotkania i rozmówki z Andrzejem Kondratiukiem." [Interview] *Film* (32), 9.8.1970.
- W** Brzostowiecka, Maria. "Dziura w ziemi." *Ekran* (34), 16.8.1979.

Overige pers

- D** Węsierski, Bohdan. "Z realizacji filmu *Dziura w ziemi*." *Express Wieczorny* (264), 6.11.1969.
- D** N.N. "*Dziura w ziemi* - film o geologach." *Życie Warszawy* (121), 22.5.1970.
- D** N.N. "*Dziura w ziemi*" - film o geologach." *Wieczór* (122), 26.5.1970.
- D** N.N. "Dziura w ziemi." *Nowiny Rzeszowskie* (164), 16.6.1970.
- D** N.N. "Dziura w ziem." *Echo Krakowa* (141), 18.6.1970.
- D** N.N. "Premiera filmu *Dziura w ziemi*." *Trybuna Robotnicza* (144), 19.6.1970.
- D** N.N. "Premiera polskiego filmu *Dziura w ziemi*." *Wieczór* (142), 20.6.1970.
- D** N.N. "Premiera tygodnia: *Dziura w ziemi*." *Nowości. Dziennik Toruński* (149), 27.6.1970.
- D** N.N. "Dziura w ziemi." *Rzeczpospolita* (210), 9.9.1994.
- W** N.N. "Dziura w ziemi." *Gazeta Telewizyjna* (211), 10.9.1994.

IIc Recensies:

Filmpers

- W** Eberhardt, Konrad. "Film o nafcie czy o urodzie życia?" *Ekran* (24), 14.6.1970. Zie ook ———. "Film o nafcie czy o urodzie życia?" In *O polskich filmach*, red. Ryszard Konieczek, 234-238. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982.
- W** Janicki, Stanisław. "Pejzaż polski." *Film* (26), 28.6.1970.
- W** Zagroba, Bohdan. "Głęboki nurt, wartki prąd." *Magazyn Filmowy* (9), 28.2.1971.
- W** Brzostowiecka, Maria. "Dziura w ziemi." *Ekran* (34), 9.9.1979.

Overige pers

- W** N.N. "Dziura w ziemi." *WTK Tygodnik Katolicki* (23), 7.6.1970.
- W** Marszałek, Rafał. "Debiut Kondratiuka." *Współczesność* (12), 10.6.1970.
- D** Brylak, Melchior. "Dziura w ziemi." *Słowo Powszechne* (139), 11.6.1970.
- D** Korsycarz, Ludmiła. "Dziura w ziemi." *Głos Wybrzeża* (139), 13.6.1970.
- D** Boczek, Eugeniusz. "Dziura w ziemi." *Express Wieczorny* (140), 16.6.1970.
- D** Gazda, Janusz. "Dziura w ziemi." *Głos Pracy* (142), 16.6.1970.
- D** Pencula, Józef. "Świeże spojrzenie na polską powiatową." *Dziennik Ludowy* (140), 16.6.1970.
- D** Eljasiak, Jerzy. "Dziura w ziemi." *Sztandar Młodych* (144), 17.6.1970.
- D** Grzelecki, Stanisław. "Prosta, zwykła dzielność." *Życie Warszawy* (143), 17.6.1970.
- D** Michalski, Czesław. "Dziura w ziemi." *Sztandar Ludu* (143), 18.6.1970.
- D** Szczepański, Jan Alfred. "Trzeba wierzyć poszukiwaniom." *Trybuna Ludu* (169), 19.6.1970.
- W** Kałużyński, Zygmunt. "Czy produkcyjniak ożyje?" *Polityka* (25), 21.6.1970.
- D** Dutrowski, Zbigniew. "Kolejny debiut." *Trybuna Robotnicza* (150), 26.6.1970.
- D** Skąpski, Mieczysław. "Przeciętny Polak 70." *Głos Wielkopolski* (150), 26.6.1970.
- D** Michalski, Czesław. "Dziura w ziemi." *Głos Koszaliński* (177), 27.6.1970. [Herdruk van Michalski, *Sztandar Ludu* (143)].
- D** ———. "Dziura w ziemi." *Nowiny Rzeszowskie* (175), 27.6.1970. [Herdruk van Michalski, *Sztandar Ludu* (143)].
- D** Teresa. "Jeszcze jeden debiut." *Dziennik Zachodni* (153), 30.6.1970.
- W** Hellen, Tomasz. "Romantyczny geolog." *Pomorze. Magazyn* (13), 1.7.1970.
- D** Chrzanowski, Zygmunt. "Dziura w ziemi." *Trybuna Mazowiecka* (158), 3.7.1970.
- W** Helman, Alicja. "Czy praca jest złem koniecznym?" *Fakty i Myśli* (14), 5.7.1970.
- D** Jackiewicz, Aleksander. "Geolog jako Pierrot." *Życie Literackie* (27), 5.7.1970.
- W** Szczepański, Jan Józef. "Dziura w ziemi." *Tygodnik Powszechny* (27), 5.7.1970.
- W** Wierzeński, Wojciech. "Wyłom pewnej tradycji?" *Tygodnik Kulturalny* (27), 5.7.1970.
- W** Michalski, Czesław. "Dziura w ziemi." *Wiadomości* (28), 12.7.1970. [Herdruk van Michalski, *Sztandar Ludu* (143)].
- W** Sieja, Łukasz. "A jednak jest...pozytywny." *Walka Młodych* (28), 12.7.1970.
- D** Miller, Gracjana. "Dziura w ziemi." *Żołnierz Polski* (168), 18.7.1970.
- W** Kor, Kazimierz. "Polak 1970." *Zielony Sztandar* (62), 2.8.1970.
- M** Waczków, Józef. "Dziura w ziemi." *Radar* (5), mei 1971.

IId Overige persaandacht n.a.v. het debuut:

Filmpers

- W** Eberhardt, Konrad, Zygmunt Kałużyński, Rafał Marszałek en Andrzej Kondratiuk. "Między 'produkcyjniakiem' a 'nową falą'?" [Discussie] *Ekran* (26), 28.6.1970, 14-16.
- W** N.N. "Nagrody na XVII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach." [Over de festivalprijs] *Film* (32), 9.8.1970.
- W** Mętrak, Krzysztof. "Festiwałe a sprawa polska." [Over de discussies n.a.v. de festivalprijs] *Film* (34), 23.8.1970.

- M** Helman, Alicja. "Sukcesy i rozczarowania debiutów." [Over de *Derde Poolse Cinema*] *Kino* (10), oktober 1970, 2-5.
- M** Mętrak, Krzysztof. "Sytuacja estetyczna filmu polskiego na tle kinematografii światowej." [Referaat gehouden tijdens het Łagów Filmfestival] *Kino* (10), oktober 1970, 32-36.
- M** N.N. "Dyskusja." [Reacties op de referaten] *Kino* (10), oktober 1970, 37-40.
- M** N.N. "Wypowiedzi widzów w dyskusji." [Reacties op de referaten] *Kino* (10), oktober 1970.
- W** Kondratiuk, Andrzej. "Film polski dziś i jutro. Sługa Beethovena." [Kondratiuk over zijn opvatting over filmkijkers] *Film* (49), 13.12.1970, 6.
- M** Płazewski, Jerzy. "Krytycy o filmach, twórcach, kierunkach. 1971." [Resultaten van de enquête onder de critici] *Kino* (1), januari 1971, 45-55.
- W** N.N. "Film w opiniach widzów 2." *Magazyn Filmowy* (16), 18.4.1971.
- W** N.N. [Informatie over de onderscheiding voor *Dziura w ziemi* op het festival in Łagów] *Magazyn Filmowy* (29), 4.7.1971.
- W** N.N. [Informatie over de benoeming van Kondratiuk tot voorzitter van de DKF] *Magazyn Filmowy* (38), 19.9.1971.
- M** Zanussi, Krzysztof. "Młodzi twórcy, ich sytuacja i ich ideały artystyczne." [Referaat gehouden tijdens het Łagów Filmfestival] *Kino* (10), oktober 1971, 29-32.
- M** N.N. "O polskich filmach w prasie zagranicznej." [Reacties van de buitenlandse pers op *Dziura w ziemi*] *Kino* (11), november 1971.
- M** Grzelecki, Stanisław. "Bohater współczesności." *Kino* (1), januari 1972.
- M** N.N. "Kronika." [Informatie over de lezing over *Dziura w ziemi*] *Kultura Filmowa* (4), april 1972, 95.
- M** N.N. [Verslag van de discussie over de nieuwe debuten] *Kultura Filmowa* (6), juni 1972, 89-97.
- W** Eberhardt, Konrad. "Młode kino, ale czy rzeczywiście młode." *Ekran* (30), 25.7.1972.
- M** Konieczek, Ryszard. "Polskie debiuty filmowe – 1971." [Discussie tijdens het filmseminar in februari 1972] *Kultura Filmowa* (9), september 1972, 39-40.

Overige pers

- D** Dunin-Wasowicz, Marek. "Na festiwalu w Karlowych Warach. Sukces *Dziury w ziemi*." [Over de festivalprijs] *Życie Warszawy* (171), 20.7.1970.
- W** Kliment, Jan. "Ataki na festiwal w Karlovych Varach." [Over de festivalprijs.] *Życie Literackie* (33), 16.8.1970.
- W** Łuka, Wiesław. "Nie dla cmokierów." [Andrzej Kondratiuk voorgesteld als voorzitter van de DKF; interview] *Walka Młodych* (7), 13.2.1972.

III HYDROZAGADKA (HYDRO-RIDDLE, 1971)

Opnameperiode: herfst 1970

Beoordelingscommissie: onbekend

Televisieuitzendingen: 30 april 1971; herhaling 31 juli 1971

IIIa Ongepubliceerde archiefdocumenten:

Archief: FilMOTEKA Narodowa:

- A Dossier: S12947. Locatie en decordocumentatie, 1970.
- A Dossier: S13913. Scenario, 1970.
- A Dossier: S13046. Draaiboek, 1971.

IIIb Aankondigingen, presberichten, interviews, kijkersbrieven:

Filmpers

- W N.N. "Spotkania i rozmówki z Andrzejem Kondratiukiem." [Interview] *Film* (32), 9.8.1970.
- W N.N. "Hydrozagadka." [Fotoreportage van de set] *Film* (41), 11.10.1970.
- W N.N. "Hydrozagadka." [Aankondiging van Hydro-Riddle uitzending] *Ekran* (17), 25.4.1971.
- W N.N. "Program tv: *Hydrozagadka*" [Aankondiging uitzending] *Radio i Telewizja* (17), 26.4.1971.
- W N.N. "W cyklu: Notatnik telewidza." *Radio i Telewizja* (20), 17.5.1971.
- W Wojciechowski, Mikołaj. "Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?" [Interview] *Ekran* (26), 27.6.1971, 18-19.
- M N.N. "Sierpień 1971." [Klachtenbrieven van de kijkers] In *Biuletyn Listów*. Warszawa: Redakcja Informacji Prasowej i Łączności z Widzami. Telewizja Polska, 1971. Zie ook: N.N. [Over *Hydrozagadka*, kijkersklachten uit augustus 1971]. In *Księga listów prl-u*, red. Grzegorz Sołtysiak. Warszaw: Baobab, 2005.
- W Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Ocen, zachowania, sytuacje." *Film* (34), 15.8.1971, 6-7.
- W Janusz, S. "Zagadka." [Klachtenbrief van de kijker] *Dookoła Świata* (36), 5.9.1971.

IIIc Recensies:

Filmpers

- W Kaźmierczak, Barbara. "Hydrozagadka." *Ekran* (20), 16.5.1971.

Overige pers

- D Misiorny, Michał. "Hydrozagadka." *Głos Wybrzeża* (104), 14.5.1971.
- W Orłowski, Władysław. "Zagadka wodna." *Odgłosy* (32), 8.8.1971.
- W N.N. "Krokodyl poszedł w Polskę." *Zarzewie* (33), 15.8.1971.
- D Grzelecki, Stanisław. "Kapelusz aktorki." *Życie Warszawy* (197), 18.8.1971.

IV SKORPION, PANNA I ŁUCZNIK (SCORPIO, VIRGO AND SAGITTARIUS, 1973)

Opnameperiode: november-december 1971

Beoordelingscommissie: 29 maart 1972

Première: 13 februari 1973

IVa Ongepubliceerde archiefdocumenten:

Archief: FilMOTEKA Narodowa

- A Dossier: S15185. Draaiboek, met de werktitel ŚWIĘTA RODZINA, 1971.
A Dossier: A-344/21. Notulen van de beoordelingscommissie, 29.3.1972.

IVb Aankondigingen persberichten, interviews:

Filmpers

- W Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Moralitet Andrzeja Kondratiuka." *Film* (48), 28.11.1971, 10-11.
W ———. "Powrót do dramatu." *Film* (4), 23.1.1972.
W Wojciechowski, Mikołaj. "Święta rodzina." *Ekran* (6), 6.2.1972.
M N.N. [Kondratiuk kondigt nieuwe film aan tijdens filmseminar in januari 1972] *Kultura Filmowa* (6), juni 1972, 89-97.
W Janicka, Bożena. "Skorpion, panna i łucznik." *Filmowy Serwis Prasowy* (19), 1.10.1972, 13-16.
W N.N. "Przed premierą: *Skorpion, panna i łucznik*." *Film* (2), 14.1.1973.
W N.N. "Od A do Z film polski 1973." *Ekran* (5), 4.2.1973.
M N.N. [Kondratiuk vertoont Skorpion tijdens filmseminar in december 1972] *Kultura Filmowa* (2), februari 1973, 110.
M Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Sądzilem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne." [Interview] *Kino* (6), juni 1973, 16-21.

Overige pers

- W Borkowska, Anna. "Andrzej Kondratiuk." [Interview] *Perspektywy* (44), 29.10.1972.
D Gucewicz, Krystyna. "Od A do Z Kondratiukowie." [Interview] *Express Wieczorny* (85), 10.4.1973.
W Godlewski, Konrad. "Zwrotnik Skorpiona." [Interview met Iga Cembrzyńska] *Gazeta Wyborcza - Gazeta Telewizyjna*, 9.7.2004.

IVc Recensies:

Filmpers

- M Marszałek, Rafał. "Wajda z zapalkami." *Kino* (9), september 1972, 23-24.
M Helman, Alicja. "Kształcenie wyobraźni." *Kino* (11), november 1972, 9-17.
M Wiśniewski, Cezary. "Anatomia skorpiona." *Kino* (12), december 1972, 16-18.
W Mruklik, Barbara. "...Czy to bies?" *Film* (4), 25.2.1973.
W Eberhardt, Konrad. "W gąszczu symboli." *Ekran* (9), 4.3.1973. Zie ook: ———. "W gąszczu symboli." In *O polskich filmach*, red., 328-332. Ryszard Konieczek. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982.

Overige pers

- W Marszałek, Rafał. "Anty-sezon." *Literatura* (36), 19.10.1972.
D N.N. "Zaufanie, zdrada, miłość w kinach studyjnych." *Dziennik Ludowy* (37), 20.2.1973.

- W** Janicka, Bożena. "Kino: *Skorpion, panna i łucznik*." *Kulisy* (8), 24.2.1973.
- D** Surma, Jan. "Moralitet współczesny zły." *Kurier Polski* (47), 25.2.1973.
- D** Iskierko, Alicja. "Skorpion, panna i łucznik." *Głos Pracy* (49), 27.2.1973.
- D** Grzelecki, Stanisław. "Popis." *Życie Warszawy* (50), 28.2.1973.
- D** N.N. "Skorpion, panna i łucznik." *Pobrzeże* (52), 2.3.1973.
- W** Jędrkiewicz, Wojciech. "Nieudany horoskop." *Literatura* (11), 15.3.1973.
- W** Jackiewicz, Aleksander. "Tercet Andrzeja Kondratiuka." *Życie Literackie* (13), 1.4.1973.
- W** Helman, Alicja. "Niejasność z premedytacją." *Kultura* (14), 8.4.1973.
- M** Skwara, Janusz. "Skorpion, gwiazda i film." *Barwy* (4), april 1973.
- W** Helman, Alicja. "Dla aktywnego widza." *Magazyn Pomorze. Fakty i Myśli* (25), 24.6.1973.
- W** Szczepański, Jan Józef. "Skorpion, panna i łucznik." *Tygodnik Powszechny* (38), 23.9.1973.
- W** Kydryński, Lucjan. "*Skorpion, panna i łucznik*: Tylko w kinach studyjnych (i słusznie)." *Przekrój* (1455), 25.11.1973.
- M** Gadowski, Bohdan. "Skorpion, panna i łucznik." *Radar* (2), februari 1974.

IVd Overige aandacht:

Filmpers

- M** Solecki, Zbigniew. "Dyskusja do artykułu Eberhardta o filmie i widzu." *Kino* (10), oktober 1973.
- M** Chrzanowski, Zygmunt, Aleksander Jackiewicz. "Dysusja do artykułu Jackiewicza o horyzontach kina." *Kino* (11), november 1973, 38-40.

V JAK TO SIĘ ROBI (HOW IS IT DONE, 1974)

Opnameperiode: 1973

Beoordelingscommissie: 31 oktober 1973

Première: 2 augustus 1974

Va Ongepubliceerde archiefdocumenten:

Archief: Filmoteka Narodowa

- A** Dossier: S16653. Draaiboek JAK TO SIĘ ROBI, 1973.
- A** Dossier: A-344 dossier: 52. Notulen van de beoordelingscommissie, 31.10.1973.

Vb Aankondigingen, persberichten, interviews:

Filmpers

- W** N.N. "Jak to się robi." *Filmowy Serwis Prasowy* (13), 1974, 8-10.

Overige pers

- D** N.N. "*Jak to się robi*. Nowy film A. Kondratiuka." *Dziennik Toruński* (124), 1973.
- D** N.N. "Barbarę Kwiatkowską-Lass zobaczmy w filmie *Jak to się robi*." *Express Ilustrowany* (125), 1973.
- D** N.N. "Jak to się robi." *Głos Wybrzeża* (125), 1973.
- D** N.N. "Jak to się robi." *Dziennik Toruński* (171), 1974.

- D** N.N. "Jak to się robi." *Dziennik Wieczorny* (173), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Kurier Szczeciński* (173), 1974.
D N.N. "Jak to się robi?" *Trybuna Mazowiecka* (183), 18.7.1974.
D N.N. "*Jak to się robi*, nowa polska komedia filmowa." [Aankondiging van de persvoorstelling] *Dziennik Ludowy* (177), 26.7.1974.
D N.N. "Jak to się robi?" *Dziennik Bałtycki* (177), 1974.
D N.N. "Sierpień na ekranach." *Sztandar Młodych* (179), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Dziennik Łódzki* (179), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Głos Robotniczy* (180), 1974.
D N.N. "W kinie." *Echo Krakowa* (180), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Słowo Polskie* (183), 1974.
D N.N. "W kinie." *Gazeta Krakowska* (183), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Głos Pracy* (183), 1974.
D Karbowski, Małgorzata. "Na łódzkich ekranach: *Jak to się robi*." *Głos Robotniczy* (189), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Słowo Ludu* (213), 10.9.1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Głos Koszaliński* (244), 1974.
D N.N. "Jak to się robi." *Nowiny Rzeszowskie* (246), 1974.

Vc Recensies:

Filmpers

- W** Janicka, Bożena. "Takich dwóch, jak nas trzech." *Film* (33), 19.8.1974.
W Wiśniewski, Cezary. "Gruz brakowany." *Kino* (8), augustus 1974, 20-24.

Overige pers

- D** Ornatowski, Zbigniew. "Jak to się robi." *Trybuna Mazowiecka* (195), 7.8.1974.
D Grzelecki, Stanisław. "Na pewno nie tak." *Życie Warszawy* (188), 1974.
W Tatarkiewicz. "Po co się to robi." *Tygodnik Kulturalny* (33), 18.8.1974.
W Kijowski, Janusz. "Jak się robić nie powinno." *Kultura* (34), 25.8.1974.
W Kinoman. "Po co się to robi?" *Tydzień. Magazyn Ilustrowany* (34), 25.8.1974.
D Terakowska, Dorota. "Jak to się robi?" *Gazeta Krakowska* (215), 12.9.1974.
W Urban, Jerzy. "Blizny i ordery." [Over de kloppjacht van de pers op Kondratiuk] *Szpilki* (37), 15.9.1974.
W N.N. "*Jak to się robi* - opowieść filmowa." *Przyjaciółka* (38), 1974.
M Saniewski, Wiesław. "Nie do śmiechu, czyli *Jak to się robi*." *Opole* (9), september 1974.
D Ryszard, Danecki. "Filmowy tydzień." *Express Poznański* (189), 1974.
M N.N. "Jak to się robi." *Zwierciadło* (9), september 1974.
M Skwara, Janusz. "Jak to się robi?" *Barwy* (10), oktober 1974.

VI PEŁNIA (FULL MOON, 1979)

Opnameperiode: november-december 1978

Beoordelingscommissie: 25 april 1979

Première: 23 november 1979

Vla Ongepubliceerde archiefdocumenten:

Archief: FilMOTEKA Narodowa

- A Dossier: S20782. Draaiboek. Props en decordocumentatie, 1979.
A Dossier: S24734. Dialogen, 1979.
A Dossier: A-344 dossier: 189. Notulen van de beoordelingscommissie, 25.4.1979.

Archief: Archiwum Akt Nowych

- A Map: 1843 dossier: NZK 9/5; Notulen van de technische beoordelingscommissie (KOT), 30.6.1970.

Vlb Aankondigingen, persberichten, interviews:

Filmpers

- W N.N. "Pełnia." [Informatie over de start van de opnames] *Film* (46), 12.11.1978.
W N.N. "Pełnia." [Informatie over het voltooien van de opnames] *Film* (49), 3.12.1978.
W N.N. "Pełnia." [Fotoreportage] *Film* (50), 17.12.1978.
W Majewska, Zofia. "Pełnia." *Filmowy Serwis Prasowy* (21), 1.11.1979, 3-4.

Overige pers

- D N.N. "Pełnia: Odnaleźć siebie." *Wieczór* (282), 1979.
D J.L. "Pełnia." *Nowiny* (285), 1979.
W N.N. "W kinach: Pełnia." *Panorama* (5), 1980.

Vlc Recensies:

Filmpers

- W Stachurski, Marcin. "Bardzo długi urlop." *Ekran* (45), 11.11.1979.
W Janicka, Bożena. "Widok na jezioro." *Film* (50), 16.12.1979.
M Kołodyński, Andrzej. "Pełnia." *Film* (5), mei 1996.

Overige pers

- D Nawrocka-Dońska, Barbara. "Pełnia." *Nasza Trybuna* (272), 4.12.1979.
D Wawrzyniak, Zenon. "Film Pełnia." *Kurier Polski* (260), 4.12.1979.
D N.N. "Pełnia." *Sztandar Młodych* (287), december 1979.
D Klaczyński, Zbigniew. "Nowe filmy polskie: Pełnia." *Trybuna Ludu* (294), december 1979.
W Kłopotowski, Krzysztof. "Pastuch a szyc wielkoświatowy." *Literatura* (49), 6.12.1979.
W Hellen, Tomasz. "Głębia?" *Fakty* (49), 8.12.1979.
W Prasek, Cezary. "Pełnia." *Kobieta i Życie* (49), 9.12.1979.
W Wyszomirski, Stanisław. "Kino." *Kulisy* (48), 1979.
W ———. "Księżycowa wieś w poświcie Pełni." *Tygodnik Kulturalny* (50), 16.12.1979.
D ———. "Nuff-nów." *Express Wieczorny* (270), 1979.
W Płazewski, Jerzy. "Można sobie darować." *Kultura* (1), 6.1.1980.
W Miłkowski, Tomasz. "Druga smuga cienia." *Walka Młodych* (2), 13.1.1980.
W Wertenstein, Wanda. "Jasełka nad narwią." *Kultura* (3), 20.1.1980.

D Cybulski, Władysław. "Pełnia." *Dziennik Polski* (161), 25.7.1980.

VII GWIEZDNY PYŁ (STARDUST, 1982)

Opnameperiode: herfst 1981 tot voorjaar 1982

Beoordelingscommissie: 27.4.1982

Televisiepremière: 3.11.1982

VIIa Ongepubliceerde archiefdocumenten:

Archief: Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych:

- A** Dossier: 2110/4:
Interne recensies van het scenario 1981.
De toestemmingsbrief voor de productie, 3.8.1981.
Notitie over het staken van de productie tussen 13.12.1981 – 12.1.1982.
Aanmelding voor de beoordelingscommissie, 29.3.1982.
Verslag van de productie en de financiële zaken, 10.9.1982.
- A** Dossier: 2001/230. Presskit voor het buitenland, 1982.

VIIb Aankondigingen, persberichten, interviews:

Filmpers

- W** N.N. "Gwiezdny pył." [Informatie over het filmproject] *Film* (37), 13.9.1981.
- W** N.N. "Telekino." *Antena* (24), 1.11.1982.
- W** N.N. "Gwiezdny pył." *Ekran* (44), 1.11.1982.
- W** Skierawski, Franciszek. "Anatomia sukcesu." [Over de programmawijzigingen: de verplaatsing van Kondratiuks film naar een later tijdstip] *Antena* (27), 21.11.1982.
- W** N.N. "Gwiezdny pył nagrodzony w Berlinie Zachodnim." *Film* (19), 8.5.1983.
- W** N.N. "Andrzej Kondratiuk." [Overzicht oeuvre] *Filmowy Serwis Prasowy* (12), 1.7.1984.

Overige pers

- D** N.N. "'Prix Futura" Dla A.Kondratiuka." [Interview] *Kurier Polski* (78), 20.4.1983.
- D** N.N. "Na festiwalu 'Prix futura.' Sukces *Gwiezdnego pyłu* w reż. Andrzeja Kondratiuka." *Życie Warszawy* (92), 20.4.1983.
- W** N.N. "Prix Futura dla *Gwiezdnego pyłu*." *Perspektywy* (17), 24.4.1983.
- W** N.N. "Gwiezdny pył." [Interview] *Poznaniak* (8), 19.2.1996.

VIIc Recensies:

Filmpers

- W** Klimczak, Lidia. "Jak uciec od kryzysu?" *Ekran* (15), 21.11.1982.
- W** N.N. "Prostaczkowie nad strugą." *Antena* (27), 21.11.1982.

Overige pers

- W** Chłodnicki, Jerzy. "Idealiści wsiowi." *Nadodrze* (18), 4.12.1982.

VIII CZTERY PORY ROKU (THE FOUR SEASONS, 1985)

Productieperiode: 1983 – 1984

Beoordelingscommissie: 28 juni 1984

Première: september 1985

Televisiepremière: 1 november 1986

VIIIa Ongepubliceerde archiefdocumenten:

Archief: Filмотека Narodowa

A Dossier: A-344/368. Notulen van de beoordelingscommissie, 28.6.1984.

VIIIb Aankondigingen, persberichten, interviews:

Filmpers

- W** Chudzyńska, Maryla. "Cztery pory roku." [Interview tijdens de opnames] *Ekran* (36), 4.9.1983.
- W** N.N. "Cztery pory roku." *Film* (35), 1.9.1985.
- W** Zagroba, Bogdan. "Dla DKF i kin studyjnych: *Cztery pory roku*." *Filmowy Serwis Prasowy* (17), 1.9.1985, 17-21.
- W** Królikowska, Elżbieta. "Filmy TV- towar chodliwy." [Verslag van het filmfestival in Gdynia] *Antena* (41), 15.9.1985, 1,15.
- M** Sobolewski, Tadeusz. "Refleksje z kawiarni. Gdańsk '85." *Kino* (1), januari 1986.
- W** Kondratiuk, Andrzej. "Zapiski z planu." [Productiedagboek, fragmenten] *Antena* (44), 1.11.1986, 1, 14.
- W** Szymańska, Janina. "Andrzej Kondratiuk." *Ekran* (9), 5.3.1987.
- W** Lubelski, Tadeusz. "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka." *Film* (42), 16.10.1988, 3-5.
- W** Chudzyńska, Maryla. "Czy pan jest prywatniakiem?" [Interview] *Ekran* (10), 5.3.1989.
- W** N.N. "Cztery pory roku." *Ekran* (47), 26.11.1989.
- W** N.N. "Cztery pory roku." [Aankondiging televisievertoning] *Antena* (48), 17.12.1989.
- W** Mielech, Jolanta. "Twarzą w twarz." [Interview] *Ekran* (10), 10.3.1991, 7.

Overige pers

- W** Madziar, Edward. "32 Sydneyjski Festiwal Filmowy (7-23 czerwca 1985)." *Wiadomości Polskie* (12), 8.6.1985.
- W** Mackiewicz, Lech. "Polski wieczór na 32 Sydneyjskim Festiwalu Filmowym." *Wiadomości Polskie* (14), 6.7.1985.
- D** N.N. "Cztery pory roku." *Sztandar Młodych* (189), 1985.
- D** N.N. "Tele-ploty." *Sztandar Ludu* (285), 1986.
- W** N.N. [Bericht over de prijs voor Kondratiuks film in Locarno] *Antena* (14), 4.4.1986.
- W** Bielous, Urszula. "Každy dmucha w swoja trąbę." [Interview] *Kultura* (32), 9.8.1987.
- M** Lipińska, Wiesława. "10 pytań do dwojga." [Interview] *Zwierciadło* (2), februari 1993.
- D** Tabecki, Jacek. "Iść własną drogą." *Super Express* (55), 21.3.1993.

VIIIc Recensies:

Filmpers

- W** Wojnach, Andrzej. "Mądra rozmowa z widzom." *Ekran* (47), 24.11.1985.
M Janicka, Bożena. "Zdrajczyni - kamera." *Kino* (2), februari 1986.
M Jackiewicz, Aleksander. "Moje życie w kinie." *Kino* (7), juli 1988.

Overige pers

- W** Sadowski, Marek. "Cztery pory roku." *Razem* (43), 27.10.1985.
W Hellen, Tomasz. "Rytm życia." *Fakty* (47), 26.11.1985.
W Płazewski, Jerzy. "Cztery pory roku." *Życie Literackie* (49), 8.12.1985.
W Zatorski, Janusz. "Tacy prości oboje." *Kierunki* (1), 5.1.1986.
D Mikron. "Opowieść o synowskiej miłości." *Sztandar Ludu* (259), 5.11.1986.
D Zaniewska, Teresa. "Dopiero było lato..." *Gazeta Współczesna. Magazyn* (260), 7.11.1986.
D Żyłka. "Telewizji, kryj się!" *Gazeta Młodych* (90), 11.11.1986.

IX BIG BANG (1986)

Productieperiode: geen gegevens

Beoordelingscommissie: geen gegevens

Première: 30.3.1986

Filmpers

- W** Nowicka, Julitta. "Big bang." *Ekran* (40), 8.10.1985.
W N.N. "Big Bang. Nowy film Andrzeja Kondratiuka z 'podtekstami.'" *Antena* (14), 4.4.1986.

Academische beschouwing:

- E** Nowakowski, Jacek. "Big bang, czyli o rzeczach widywanych na niebie." In *Andrzej Kondratiuk*, red. Marek Hendrykowski, 75-79. Poznań-Konin: Apeks, 1996.

X WRZECIONO CZASU (THE SPINNING WHEEL OF TIME, 1996)

Productieperiode: 1993-1995

Première: 30.3.1996

Xa Aankondigingen, persberichten, interviews:

Filmpers:

- M** N.N. "Wrzeczono czasu." *Kino* (5), 1996.
M Janicka, Bożena. "Wrzeczono czasu." *Film Pro. Filmowy Serwis Prasowy*, 1996, 13-14.

Overige pers

- D** Wronkowska, Maria. "Wrzeczono czasu o szaleństwach i tęsknotach. Iga Cembrzyńska i Andrzej Kondratiuk o swoim filmie." *Kurier Polski* (179), 15 augustus 1994.

Xb Recensies:

Filmpers:

- M** Kołodyński, Andrzej. "Radość z pokazywania języka." *Kino* (6), 1995, 14.
M Janicka, Bożena. "4 pytania po Gdyni." *Kino* (1), 1996, 7.
M ———. "Żuczek i dwa księżycy." *Film* (5), 1996, 7.
M "Ponadto obejrzeliśmy." *Kino* (5), 1996, 34-35.
W Sobieszek, Bogdan. "A jednak się kręci." *Film* (4), 1996, 74-75.
M Kołodyński, Andrzej. "1995: Pokusy stabilizacji." *Kino* (7/8), 2002, 44-46.

Overige pers:

- W** Szczurba, Jacek. "Wrzeczono czasu." *Gazeta Wyborcza. Gazeta Stołeczna* (238), 12 oktober 1995.
D N.N. "Niech żyje niezależność!" *Dziennik Polski* (92), 1996.
D N.N. "'Wrzeczono czasu.'" *Dziennik Bałtycki* (93), 1996.
D N.N. "Co na ekranie wrzeczono czasu." *Dziennik Zachodni* (82), 1996.
W Adamski, Jerzy. "Znowu Kondratiuk." *Wiadomości Kulturalne* (16), 1996.
W Agnieszka. "Burza nad Gzowem." *Antena* (19), 1996.
D N.N. "Jak płynie czas." *Super Express* (82), 1996.
W Bielas, Katarzyna. "Filmowy pamiętnik." *Gazeta Wyborcza* (73), 1996.
W Gajlewicz, Magdalena. "Wrzeczono czasu." *Przegląd Artystyczno-Literacki* (9), 1996.
D Szerszunowicz, Jerzy. "Gzowskie nostalgia." *Kurier Poranny* (204), 1996.
D N.N. "Maż i żona w bardzo osobistym tonie." *Życie Warszawy* (204), 1996.
D Jurasz, Włodzimierz. "Ręczna robota." *Czas Krakowski* (17), 1996.
W Lubelski, Tadeusz. "Enfant terrible sześćdziesięciolecie." *Tygodnik Powszechny*, 1996.
D Wójcik, Jerzy. "Rodzinny poemat z muzami." *Rzeczpospolita*, 3.4.1996.
W Sobolewski, Tadeusz. "Prywatna inicjatywa." *Gazeta Wyborcza*, 4.4.1996.
D Wróblewski, Janusz. "Don Kichot kondratiuk." *Życie Warszawy*, 9.4.1996.
D Winiarczyk, Mirosław. "Filmowiec i dwie kobiety." *Kurier Polski*, 12.4.1996.
D Małatyńska, Maria. "Wrzeczono czasu." *Echo Krakowa*, 9.05.1996.
W N.N. "Dozwolone od lat 40." *Przyjaciółka* (17), 1996.
D Maciejewski, Łukasz. "Ciągłe ten sam film." *Dziennik*, 27.8.1998.
D N.N. "Festiwal Kondratiuka." *Dziennik Polski*, 23.9.1999.
D N.N. "Nie jestem dziadem pustelnikiem." *Dziennik Polski*, 13.11.1999.
D N.N. "Wrzeczono czasu." *Rzeczpospolita* (22), 2001.
W Sobolewski, Tadeusz. "Wrzeczono czasu." *Gazeta Wyborcza*, 20.1.2001.
D Tomczak, Joanna. "Muszelka zamiast Oskara." *Życie Warszawy* (14), 5.4.2003.
D Wójcik, Jerzy. "Okiełniam wrażliwego ironistę." *Rzeczpospolita*, 19.7.2006.
D Kędziak, Maciej. "Andrzej Kondratiuk o sobie." *Dziennik*, 10.6.2007.
W Mońko, Marta. "O przemijaniu z humorem." *Fakty* (46), 2007.
D Świątek, Rafał. "Kino nad strumieniem." *Rzeczpospolita*, 27.8.2009.

Academische beschouwing:

- E** Nowakowski, Jacek. "Wrzeczono czasu, czyli wszystko na pokaz." In *Poloniści o filmie*, red. Marek Hendrykowski, 162-65. Poznań: WiS, 1997.
- E** Janicka, Bożena. "Polish Cinema During the Period 1989-1999. A Decade Crowned by an Oscar." (2001), http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_film_fabularny_8999.

XI SŁONECZNY ZEGAR (THE SUNDIAL, 1997)

XIa Annkondigingen en interviews:

- W** Bielas, Katarzyna. "Obsesją jest czas." *Gazeta Stołeczna* (231), 3.10.1997.
- D** N.N., "Słoneczny zegar i maklaka." *Co Jest Grane* (271), 21.11.1997.
- M** N.N. "Kiedy wybije 'Słoneczny zegar'?" *Cinema* (1), 1997.
- D** Wójcik, Jerzy. "Przychodzimy, odchodzimy." *Rzeczpospolita* (272), 22.11.1997.
- W** Sulima, Maciej. "On, Ona i czas." *Gazeta Współczesna* (8), 19.12.1997.
- M** Szymonik, Maria. "Harmonia przerywana." *Uroda* (2), 1997.
- W** Zakrzewska, Maria. "Filmowiec, jego żona i ich Gzowo." *Wiadomości Kulturalne* (21), 1997.
- W** N.N. "Słoneczny zegar." *Gazeta Telewizyjna* (244), 17.10.1998.
- M** N.N. "Nie dzieje się nic?" *Uroda* (2), 1998.

XIb Recensies:

Filmpers

- M** Gaydos, Steven. "The Sundial (Słoneczny zegar)." *Variety*, 1997.
- M** Janicka, Bożena. "Nad strumieniem we wsi Gzowo." *Kino* (11), 1997.
- W** Sadowska, Maria. "Więcej czasu!" *Film* (11), 1997.
- W** Kołodyski, Andrzej. "Po coś potrzebne." *Film* (12), 1997.
- M** N.N. "Wędrówka po zakamarkach duszy." *Cinema*, 1997.

Overige pers

- D** Cybulski, Władysław. "Słoneczny zegar." *Dziennik Polski* (60), 1997.
- W** Lubelski, Tadeusz. "Trzeci akt w tych samych dekoracjach." *Tygodnik Powszechny* (13), 1997.
- D** Sobolewski, Tadeusz. "Słoneczny zegar." *Co Jest Grane* (46), 21.11.1997.
- D** N.N. "Słoneczny zegar." *Życie Warszawy*, 1998.
- W** ———. "Mister Kloszard." *Gazeta Wyborcza* (271), 21.11.1997.
- D** Tiuryn, Tomasz. "Błazenada zamiast prawdziwego życia." *Życie Warszawy*, 25.11.1997.
- D** Maciejewski, Łukasz. "Ciągle ten sam film." *Dziennik*, 27.08.1998.

XII CÓRA MARNOTRAWNA (THE PRODIGAL DAUGHTER 2001)

Productieperiode: 1997-2000

Première: september 2001, tijdens het filmfestival in Gdynia

- W** Marta Sawicka, "Polska szkoła mitu filmowego," *Wprost* 37, 2005.
- D** Marek Sadowski, "Miłość i ciemne strony życia," *Rzeczpospolita*, 15.9.2005.

**XIII PAMIĘTNIK ANDRZEJA KONDRATIUKA (ANDRZEJ KONDRATIUK'S DIARY,
2006)**

Opnameperiode: 2004-2005

Première: 2.06.2007, tijdens de 47ste editie van het Kraków Film Festival

- W** Szczerba, Jacek. "Teraz Kultura!" *Gazeta Telewizyjna* (93), 22.4.2005.
W Pawłowski, R. "Kultura w kanale." *Gazeta Wyborcza* (188), 13.8.2005.
W Stanowski, W. "Mistrzowie drugiego planu." *Przegląd*, 2006.
D Kędziak, M. "Andrzej Kondratiuk o sobie." *Dziennik*, 10.6.2007.
W Lubelski, T. "Wydłużanie nóg i inne przypadki." *Polityka* (24), 2007.
D Milenkowska, M. "Menzel i Rafelson stoją na dwóch brzegach." *Dziennik*, 4.8.2007.

Sectie C

Interviews met Kondratiuks

Voor 1989

- W** Majewska, Zofia. "Dziura w ziemi." *Ekran* (46), 1969.
W Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Przed realizacją 'Dziury w ziemi.'" *Film* (8), 1969.
W ———. "Andrzej Kondratiuk - poszukiwanie autentyzmu." *Film* (26), 1970.
W N.N. "Między 'produkcyjniakiem' a 'nową falą'?" *Ekran* (26), 1970, 14-16.
W N.N. "Spotkania i rozmówki z Andrzejem Kondratiukiem." *Film* (32), 1970.
W Kondratiuk, Andrzej. "Film polski dziś i jutro. Sługa Beethovena." *Film* (49), 1970.
W Wojciechowski, Mikołaj. "Czy film telewizyjny nie jest mistyfikacją?" *Ekran* (26), 1971, 18-19.
W Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Oceny, zachowania, sytuacje." *Film* (34), 1971, 6-7.
W ———. "Moralitet Andrzeja Kondratiuka." *Film* (48), 1971, 10-11.
W Łuka, Wojciech. "Nie dla cmokierów." *Walka Młodych* (7), 1972.
D Gucewicz, Krystyna. "Od a do z Kondratiukowie." *Express Wieczorny* (85), 10.4.1973.
M Smoleń-Wasilewska, Elżbieta. "Sądziłem, że można zbudować film opowiadający stany psychiczne." *Kino* (6), 1973, 16-21.

Na 1989

- W** Chudzyńska, Maryla. "Cztery pory roku." *Ekran* (36), 1983.
W Bielous, Urszula. "Każdy dmucha w swoją trąbę." *Kultura* (32), 1987.
W Chudzyńska, Maryla. "Czy pan jest prywaciarzem?" *Ekran* (10), 1989.
W Mielech, Jolanta. "Twarzą w twarz." *Ekran* (10), 1991, 7.
M Lipińska, Maria. "10 pytań do dwojga." *Zwierciadło* (2), 1993.
D Wronkowska, Maria. "Wrzeczono czasu o szaleństwach i tęsknotach. Iga Cembrzyńska i Andrzej Kondratiuk o swoim filmie." *Kurier Polski* (179), 15 augustus 1994.
D Sobolewski, Tadeusz. "Andrzej Kondratiuk." *Kurier Polski* (40), 24 februari 1995.
M Metelska, Agnieszka. "Śni mi się wiosna." *Twój Styl* (10), 1995, 18-22.

- W Sobieszek, Bogdan. "A jednak się kręci." *Film* (4), 1996, 74-75.
- W N.N. "Kręci się koło życia." *Gazeta Wyborcza. Gazeta na Mazowszu* (275), 26 november 1996.
- W Agnieszka. "Burza nad Gzowem." *Antena* (19), 1996.
- M N.N. "Daleko od czasu." *Zwierciadło* (8), 1996.
- W N.N. "Gwiezdny pył." *Poznanian* (8), 1996.
- M Szymonik, Maria. "Harmonia przerywana." *Uroda* (2), 1997.
- W Sadowska, Małorzata. "W rzece czasu." *Kino* (4), 1997, 26-27.
- W ———. "Więcej czasu!" *Film* (11), 1997.
- W Bielas, Katarzyna. "Obsesją jest czas." *Gazeta Wyborcza* (231), 1997.
- D Sobolewski, Tadeusz. "Andrzej Kondratiuk w cyklu na zamówienie." *Kurier Polski*, 6.2.1998.
- D Maciejewski, Łukasz. "Ciągłe ten sam film." *Dziennik*, 27.8.1998.
- D ———. "Nie jestem dziadem pustelnikiem." *Dziennik Polski*, 13.11.1999.
- D N.N. "Teraz kocham Narew." *Rzeczpospolita*, 28.7.2000.
- D Kaźmierczak, Barbara. "O żonglowaniu konwencjami." *Trybuna* (172), 2001.
- D N.N. "Andrzej Kondratiuk." *Rzeczpospolita* (168), 2001.
- W N.N. "Wanna leż w m3." *Gazeta Wyborcza - Wysokie Obcasy*, 2001, 48.
- W Schab, Michalina. "Trochę z boku." *Gazeta Wyborcza*, 24.10.2001.
- D Michałowska. "Efektownie jest popaść w smutki." *Życie Warszawy* 189, 14.8.2002.
- W Kondratiuk, Andrzej. "Nie wybaczę stwórcy." *Przegląd* (24), 2002.
- M Cielecka, Beata. "Polska w krzywym zwierciadle kondratiuka." *Video & DVD Reporter* (2), 2002.
- W Wąs, Beata. "Dwie połowki jabłka." *Gazeta Olsztyńska*, 9.5.2002.
- D Tomczak, Joanna. "Muszelka zamiast Oskara." *Życie Warszawy*, 5.4.2003.
- W N.N. "Żyją w szpagacie - filmosonda o krytykach." *Film* (14), 2003.
- W Likowska, Ewa. "Z kamerą wśród kobiet." *Przegląd* (32), 2004.
- M Smolińska-Borecka, Ewa. "Wiosna szybko się starzeje." *Gala* (4), 2004.
- W Puczyłowska, Małgorzata. "Andrzej szybko wraca do zdrowia." *Rewia* (31), 2005.
- D Bobka, Irena. "Artystka bezkompromisowa." *Dziennik Polski*, 15.9.2005.
- W N.N. "Miłość na dobre i na złe." *Życie na gorąco* (29), 2005.
- W Stanowski. "Mistrzowie drugiego planu." *Przegląd*, 1.4.2006.

Sectie D

Academische essays en studies in chronologische volgorde

1. Lubelski, Tadeusz. "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka." *Film* 42 (1988), 3-5. [Overzichtsartikel].
2. ———. "Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie." In *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. Marek Hendrykowski, 97-100. Poznań: Apeks, 1991. [Over de verteltechniek en Kondratiuks specificiteit van de auteurscinema].
3. Nowakowski, Jacek. "Filmowy Parnas Andrzeja Kondratiuka (nt. koncepcji artystycznej reżysera)." In *Szkiecy z poetyki filmu*, red. Marek Hendrykowski. Poznań: Apeks, 1995. [Over Kondratiuks meta-artistieke kunstopvatting].

4. Hendrykowski, Marek. "Andrzej Kondratiuk - artysta osobny." In *Andrzej Kondratiuk*, red. Marek Hendrykowski, 23-37. Poznań-Konin: Apeks, 1996. [Overzichtsartikel].
5. Hendrykowska, Małgorzata. "Chronozofia Kondratiuka." In *Andrzej Kondratiuk*, 51-54. Poznań-Konin: Apeks, 1996. [Over tijd].
6. Gromadzińska, Małgorzata. "Żywoć człowieka Kondratiukowego, czyli strój i gest na cztery pory roku." In *Andrzej Kondratiuk*, 69-71. Poznań-Konin: Apeks, 1996. [Analyse van kostuum en gebaar in *Cztery pory roku*].
7. Jazdon, Mikołaj. "Motyw pułapki, czyli *Chciałbym się ogolić*." In *Andrzej Kondratiuk*, 57-60. Poznań-Konin: Apeks, 1996. [Over het valmotief in *Chciałbym się ogolić*].
8. Lubelski, Tadeusz. "Prywatne kino Andrzeja Kondratiuka." In *Andrzej Kondratiuk*, 13-20. Poznań-Konin: Apeks, 1996. [Herdruk van artikel van Lubelski: 1988].
9. Nowakowski, Jacek. "Filmowy Parnas Andrzeja Kondratiuka." In *Andrzej Kondratiuk*, 41-47. Poznań-Konin: Apeks, 1996.
10. ———. "*Mleczna droga* - czyli o obecności mitu." In *Andrzej Kondratiuk*, 63-65. Poznań-Konin: Apeks, 1996.
11. ———. "*Big Bang*, czyli o rzeczach widywanych na niebie." In *Andrzej Kondratiuk*, 75-79. Poznań-Konin: Apeks, 1996.
12. Dabert, Dobrochna. "Jest dobrze. O ironiczności *Wniebowziętych* Andrzeja Kondratiuka." In *Poloniści o filmie*, red. Marek Hendrykowski, 188-93. Poznań: WiS, 1997.
13. Nowakowski, Jacek. "*Wrzeczono czasu*, czyli wszystko na pokaz." In *Poloniści o filmie*, 162-65. Poznań: WiS, 1997.
14. ———. "*Kwiaty z pierza*, czyli *Dziura w ziemi*." In *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, 179-91. Konin: Przegląd Koniński, 1997.
15. ———. *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań: UAM, 1999.
16. Grzywacz, Anna. "Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka." *Kwartalnik Filmowy* 33 (2001): 143-61. [Special nummer gewijd aan de auteurscinema en subjectiviteit in film].
17. Nowakowski, Jacek. "Andrzej Kondratiuk - nierozpoznany kuzyn 'czeskiej szkoły filmowej'." *Slavia Occidentalis* 59 (2002): 169-75.
18. Klepaczek, Anna. "Spójność i koherencja tekstu filmowego Andrzeja Kondratiuka." *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi* 22 (2003): 167-77.
19. Korczarowska, Natasza. "'Miejsce' na ziemi – 'miejsce' na scenie. Świat prywatny Andrzeja Kondratiuka." In *Kino polskie w 13 sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, 169-93. Kraków: Rabid, 2005.
20. Hendrykowski, Marek. "Farmazon. Studium z genologii polskiego kina popularnego." *Kwartalnik Filmowy* 56 (2006): 74-92.
21. Korczarowska, Natasza. *Ojczyzny prywatne: mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*. Kraków: Rabid, 2007.
22. ———. "Od Historii do prywatności. Transformacja mitologii 'małej ojczyzny' po 1989 roku na przykładzie twórczości filmowej Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego i Andrzeja Kondratiuka." In *Kino polskie po roku 1989*, red. D. Mazur, P. Zwierchowski, 62-76. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2007.
23. Talarczyk-Gubała, Monika. *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945 – 1989*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2007, 112-19.

24. Boratyn, Katarzyna. "The Hydro-Riddle. An Intertextual Cartoon." In *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that Never Existed. (Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było)*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowarska, 106-09. Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2008.
- . "Hydrozagadka. Filmowy komiks intertekstualny." In *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that Never Existed*, 218-21. Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2008. [Poolse vertaling van de tekst van Boratyn].
25. Osiński, Radosław. "W krzywym zwierciadle. *Hydrozagadka*, Andrzej Kondratiuk. *Polska kronika non-camerowa nr. 1*, Julian Antonisz." In *Filmoteka Szkolna*, 1-24. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2009.

BIJLAGE 2 FILMOGRAFIE⁹⁷⁵

I Schoolfilms geproduceerd door de Staatsfilmacademie te Łódź:

Ia Assistentiewerk bij projecten van anderen:

WESOŁE MIASTECZKO / AN AMUSEMENT PARK. Regie: Lidia Zonn. Camera-assistent: Andrzej Kondratiuk. 5 min. 1956.

DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ / TWO MEN AND A WARDROBE. Regie: Roman Polański. Cast: o.a. Andrzej Kondratiuk als een trampassagier. 15 min. 1958.

PLYTY / LONGPLAYS. Regie: Andrzej Papużyński. Cinematografie: Andrzej Kondratiuk. 8 min. 1958.

GDY SPADAJĄ ANIOŁY / WHEN THE ANGELS FALL. Regie: Roman Polański. Cast: o.a. Andrzej Kondratiuk als de jonge soldaat, en zoon van de oude dame. 20 min 47 sec. 1959.

SŁOŃ / THE ELEPHANT. Regie: Agnieszka Osiecka. Cinematografie: Andrzej Kondratiuk. 7 min. 1959.

KALISIA⁹⁷⁶ Regie: Edmund Zbigniew Szaniawski. Cinematografie, scenario: Andrzej Kondratiuk. Lengte onbekend. 1960.

ZMS. KRONIKA MŁODYCH. KWIECIEŃ-MAJ 1960 / ZMS YOUTH JOURNAL. APRIL-MAY 1960. Regie: Wasyl Mirchew. Cinematografie: Andrzej Kondratiuk. 10 min. 1960.

*Ib Eigen studieprojecten:*⁹⁷⁷

ZAKOCHANY PINOKIO / PINOCCHIO IN LOVE. Regie en camera: Andrzej Kondratiuk, Jerzy Augustyński. 8 min. 1958.

DEDYKACJA / DEDICATION. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk, Maciej Kijowski. 11 min. 1959.

JUWENALIA W ŁODZI / STUDENT DAYS IN ŁÓDŹ. Regie: Andrzej Kondratiuk. Cinematografie: Jerzy Augustyński. 4 min. 1959.

NOE / NOAH. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Maciej Kijowski. 11 min. 1959.

OBRAZKI Z PODRÓŻY / PICTURES FROM THE JOURNEY [werktitel: ENTUZJAŚCI / ENTHOUSIASTS]. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Jerzy Augustyński. Cast: Andrzej Kondratiuk als matroos. 12 min. 1959.

II Filmisch werk voor het debuut:

*Ila Polska Kronika Filmowa, oftewel het bioscoopjournaal geproduceerd door WFDiF*⁹⁷⁸

OPATENTOWANE / PATENTED. PKF⁹⁷⁹ 25A/64. 1964.

⁹⁷⁵ Volledige lijst films in chronologische volgorde, gesorteerd op producenten. Bij elke productie wordt het volgende aangegeven: de originele titel in het Pools, de titel in het Engels, de regisseur, de functie en creatieve bijdrage van Andrzej Kondratiuk, de duur in minuten en het productiejaar. De meeste gegevens komen uit filmpolski.pl.

⁹⁷⁶ Dit werk wordt vermeld in Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, (1999), 158.

⁹⁷⁷ Grotendeels onder leiding van Stanisław Wohl, decan van de afdeling cinematografie in die periode.

⁹⁷⁸ Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, oftewel de hoofdfilmproductiemaatschappij gespecialiseerd in documentaires en speelfilms.

⁹⁷⁹ PKF staat voor Polska Kronika Filmowa [Poolse Bioscoopjournaal]. Het bijgevoegde nummer is de serie waarin de film van Kondratiuk werd opgenomen.

RODACY / COMPATRIOTS. PKF 32A/64. 1964.

ZGUBIONO BOMBĘ / A BOMB HAS BEEN LOST. PKF 36A/64.

POLSKA KRONIKA FILMOWA. WYDANIE SEPCJALNE / NEWSREEL SPECIAL. PKF 13A/71. 1971.⁹⁸⁰

Ilb Films geproduceerd door "Semafor"

NAD WIELKĄ WODĄ / AT THE BIG WATER. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Bogumił Kobiela, J. Wróblewski. 6 min 30 sec. 1961.

SSAKI / MAMMALS. Regie: Roman Polański. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Roman Polański. Cinematografie: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Kostenko. Cast: Henryk Kluba, Michał Żońnierkiewicz, Wojciech Frykowski. 10 min. 1962.

NIEZAWODNY SPOSÓB / A FOOLPROOFED METHOD. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Henryk Kluba, Michał Żońnierkiewicz. 10 min. 1963.

KOLOROWE KŁAMSTWA / COLORFUL LIES. Regie, scenario en scenografie: Andrzej Kondratiuk. Lengte onbekend. 1966.

KLUB PROFESORA TUTKI / PROFESSOR TUTKA'S CLUB I. [5 afleveringen] Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Gustaw Holoubek, Henryk Borkowski, Kazimierz Opaliński, Mieczysław Pawlikowski, Krystyna Walczak, e.a. TVP1, 1966-67.

———. Afl. 1. PROFESOR TUTKA WYJAŚNIA SENS TAJEMNICZEGO RYSUNKU / PROFESSOR TUTKA EXPLAINS A SECRET ILLUSTRATION. 15 min. 1966 [Televisiepremière: TVP1, maandag 27.3.1967, 20:00 uur].

———. Afl. 2. PROFESOR TUTKA DZIENNIKARZEM / PROFESSOR TUTKA AS A JOURNALIST. 16 min. 1967 [Televisiepremière: TVP1, zondag 9.4.1967, 18:45 uur].

———. Afl. 3. OKNO / THE WINDOW. 14 min. 1967 [Televisiepremière: TVP1, zondag 23.4.1967, 19:05 uur].

———. Afl. 4. PROFESOR TUTKA WŚRÓD MELOMANÓW / PROFESSOR TUTKA AMONG MUSIC LOVERS. 14 min. 1967 [Televisiepremière: TVP1, zondag 7.5.1967, 20:05 uur].

———. Afl. 5. WYKŁAD PROFESORA TUTKI W SZKOLE WYŻSZEJ HANDLOWEJ / PROFESSOR TUTKA'S LECTURE AT THE BUSINESS SCHOOL. 15 min. 1967 [Televisiepremière: TVP1, zondag 9.7.1967, 20:05 uur].

BALON / THE HOT AIR BALLOON. Regie, scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Krzysztof Wierzbiański, Zbigniew Władyka. 6 min 30 sec. 1967.

FLUIDY / FLUIDS. Regie: Andrzej Kondratiuk. Concept: Andrzej Kondratiuk, Krzysztof Wierzbiański. 6 min. 1967.

KLUB PROFESORA TUTKI / PROFESSOR TUTKA'S CLUB II. [9 afleveringen] Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Gustaw Holoubek, Henryk Borkowski, Kazimierz Opaliński, Mieczysław Pawlikowski, Krystyna Walczak, e.a. TVP1, 1968.

———. Afl. 6. PROFESOR TUTKA DAJE PRZYKŁAD DOBREGO OPOWIADANIA / PROFESSOR TUTKA GIVES AN EXAMPLE OF A GOOD STORY. 15 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, zondag 17.8.1969].

———. Afl. 7. O KOBIECIE INTERESUJĄCEJ / ON AN INTERESTING WOMAN. 19 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].⁹⁸¹

———. Afl. 8. O SŁOWIE DRUKOWANYM / ON THE PRINTED WORD. 18 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].

———. Afl. 9. OPOWIEŚĆ O ZŁODZIEJU / STORY ABOUT A THIEF. 13 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].

———. Afl. 10. O MIŁYM STARUSZKU / ON A LOVELY OLD MAN. 14 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].

⁹⁸⁰ Er is hier maar zeer schaarse informatie over beschikbaar. Vermoedelijk waren er meer bijdragen van Kondratiuk. In "Dziura w ziemi," *Filmowy Serwis Prasowy* 10, 1970 en in Majewska, "Pełnia," *Filmowy Serwis Prasowy* 21, 1979 worden bijvoorbeeld nog twee speciale Nieuwjaarsafleveringen genoemd die Kondratiuk zou hebben gemaakt. Nadere informatie ontbreekt echter.

⁹⁸¹ Voor de tweede serie zijn de uitzenddata niet bekend.

- . Afl. 11. MOTYLEK / BUTTERFLY. 13 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].
- . Afl. 12. O TWÓRCZOŚCI NAJMŁODSZYCH / ON THE CHILDREN'S CREATIVE WORK. 13 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].
- . Afl. 13. PRZYGODA NA KORYTARZU / AN EPISODE IN THE HALL. 10 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].
- . Afl. 14. POŻEGNANIE / GOOD BYE. 7 min. 1968 [Televisiepremière: TVP1, 1969].

IIc Films geproduceerd door de Staatstelevisie

KOBIELA NA PLAŻY / KOBIELA AT THE BEACH. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Bogumił Kobiela. 32 min. 1963. [Bijzonderheden: verborgen camera].

IIId Filmprojecten binnen het productieteam "Syrena" (1955-1968)

MONOLOG TRĘBACZA / THE MONOLOGUE OF A TRUMPETER. Regie, scenario en scenografie: Andrzej Kondratiuk. Cast: Michał Żońnierkiewicz. 32 min. 1965 [Televisiepremière: TVP1, zondag 8.8.1965, 16:35 uur].

CHCIAŁBYM SIĘ OGOLIĆ / I NEED A SHAVE. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Ignacy Gogolewski, Zdzisław Maklakiewicz, Adam Pawlikowski. 17 min. 1966 [Televisiepremière: TVP1, zondag 7.8.1966, 19:00 uur].

KOKOSY / COCONUTS. Scenario: Andrzej Kondratiuk en Jerzy Dobrowolski. 1967, nooit gerealiseerd.

KWIATY Z PIERZA / FEATHER FLOWERS. Scenario: Andrzej Kondratiuk en Krzysztof Wierzyński. 1967, nooit gerealiseerd.

SZYSZKI NA WIERZBIE / WILLOW CONES. Scenario: Andrzej Kondratiuk en Stanisław Tym. 1968, nooit gerealiseerd.

III Filmwerk vanaf het debuut:

IIIa Filmprojecten bij het productieteam "Nike" (1968-1972)

DZIURA W ZIEMI / A HOLE IN THE GROUND. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski. Cast: Jan Nowicki, Roman Kłosowski, Józef Nowak, Wiesław Gołas, Zdzisław Maklakiewicz, Franciszek Pieczka, Wadim Berestowski, Jerzy Dobrowolski, Paweł Maria Dolewski e.a. 100 min. 1970 [Première: 12.6.1970].

IIIb Filmprojecten bij het productieteam "Plan" (1968-1972)

HYDROZAGADKA / HYDRO-RIDDLE. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski. Cast: Andrzej Kondratiuk (als voerman), Józef Nowak, Zdzisław Maklakiewicz, Roman Kłosowski, Wiesław Michnikowski, Franciszek Pieczka, Jerzy Dobrowolski, Iga Cembrzyńska, Ewa Szykulska, Jerzy Turek e.a. 70 min. 1970 [Televisiepremière: vrijdag 30.4.1971, 21:50 uur].

DESKI / PLANKS. Scenario: Andrzej Kondratiuk en Roman Kłosowski. 1970, nooit gerealiseerd.⁹⁸²

IIIc Filmprojecten bij het productieteam "Kraj" (1969-1972)

SKORPION, PANNA I ŁUCZNIK / SCORPIO, VIRGO AND SAGITTARIUS. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Andrzej Bonarski. Cast: Jerzy Zelnik, Jan Nowicki, Iga Cembrzyńska, Jan Himilbach, Ewa Szykulska. 82 min. 1972 [Première: 13.2.1973].

IIId Filmprojecten bij het productieteam "Panorama" (1972-1975)

JAK TO SIĘ ROBI / HOW IS IT DONE. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Zdzisław Maklakiewicz. Cast: Zdzisław Maklakiewicz, Jan Himilbach, Iga Cembrzyńska, Halina Ko-

⁹⁸² "Dziura w ziemi." *Filmowy Serwis Prasowy* 10, 1970.

walska, Emilia Krakowska, Józef Nowak, Małgorzata Kupczyńska, Barbara Kowalska-Lass. 78 min. 1973 [Première: 2.8.1974].

IIIe Filmprojecten bij het productieteam "Pryzmat" (1972-1978)

POŁOWA BRACI / THE HALF OF BROTHERHOOD [Eerdere werktitel: PROLETARIUSZE / PROLETARIANS] Scenario: Andrzej Kondratiuk en Jan Himilbach. 1972, nooit gerealiseerd.

WNIEBOWIĘCI / IN SEVENTH HEAVEN. Regie: Andrzej Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Jan Himilbach. Cast: Zdzisław Maklakiewicz, Jan Himilbach, Ryszard Narożnik, Ewa Pielach, Regina Regulska, Jerzy Kłosiński. 44 min. 1973 [Televisiepremière: 29.7.1973].

IIIIf Filmprojecten bij het productieteam "Perspektywa" (1978-heden)

PEŁNIA / FULL MOON. Regie, scenario, kostuums: Andrzej Kondratiuk. Cast: Tomasz Zaliwski, Tadeusz Fijewski, Jan Świdorski, Roman Kłosowski, Iga Cembrzyńska, Anna Milewska, Janusz Gajos, Józef Nowak, e.a. 92 min. 1979 [Première: 23.11.1979].

GWIEZDNY PYŁ / STAR DUST. Regie, scenario, opnames, scenografie en muziek: Andrzej Kondratiuk. Cast: Iga Cembrzyńska, Krzysztof Chamiec, Janusz Gajos, Wojciech Alaborski, e.a. 58 min. 1982 [Televisiepremière: 3.11.1982].

IIIg Hoofdproducent van de Televisiefilms "Poltel"⁹⁸³ (1974-heden)

CZY JEST TU PANNA NA WYDANIU? / IS THERE ANY MARRIAGEABLE GIRL? Regie: Janusz Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk, Janusz Kondratiuk, Roman Kłosowski. Cast: Roman Kłosowski, Krzysztof Kowalewski, Regina Regulska, Ewa Pielach, e.a. 68 min. 1976 [Televisiepremière: 21.7.1977].

BIG BANG. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Ludwik Benoit, Zofia Merle, Janusz Gajos, Franciszek Pieczka, Roman Kłosowski, Bożena Dykiel, Iga Cembrzyńska. 89 min. 1986 [Televisiepremière: 30.3.1986].

IV Privé-producties, vanaf 1990 onder het vaandel van IGA-FILM⁹⁸⁴

CZTERY PORY ROKU / THE FOUR SEASONS. Regie, scenario, opnames, scenografie, muziek en productie: Andrzej Kondratiuk. Cast: Iga Cembrzyńska, Andrzej Kondratiuk, Krystyna Kondratiuk, Arkadiusz Kondratiuk, Janusz Kondratiuk. 71 min. 1984 [Première: september 1985].

MALARSWO EPOKI KAMIENIA LUPANEGO. BERLIN 1990 / THE ART OF THE STONE AGE. BERLIN 1990. [Reportages van de situatie in Berlijn in 1990] Reportages gerealiseerd door: Andrzej Kondratiuk, Janusz Kondratiuk en Sabine Morawietz. Lengte onbekend. 1990 [Première: onbekend].

MLECZNA DROGA / MILKY WAY. Regie, scenario, opnames en scenografie: Andrzej Kondratiuk. Muziek: Andrzej Kondratiuk, Iga Cembrzyńska. Cast: Iga Cembrzyńska, Ludwik Benoit, Katarzyna Figura, e.a. 88 min. 1990 [Televisiepremière: 24.9.1991].

DZIENNIK AUSTRIACKI ANDRZEJA KONDRATIUKA / THE AUSTRIAN DIARY OF ANDRZEJ KONDRATIUK. Reportages gerealiseerd door: Andrzej Kondratiuk en Elżbieta Żmuda. Lengte onbekend. 1991 [Première: onbekend].

ENE...DUE...LIKE...FAKE... Regie, scenario, opnames, scenografie en kostuums: Andrzej Kondratiuk. Cast: Iga Cembrzyńska, Ewa Błaszczyk, Andrzej Kondratiuk. 40 min. 1991 [Televisiepremière: 23.3.1993].

⁹⁸³ Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel [Centrale Productiemaatschappij van de Televisiefilm en Televisieprogramma's].

⁹⁸⁴ Bedrijf opgericht door Andrzej Kondratiuk en zijn vrouw, Iga Cembrzyńska, en tevens naar haar vernoemd.

- WESOŁA NOC SMUTNEGO BIZNESMANA / A JOYFUL NIGHT OF A SAD BUSINESSMAN. Regie en scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Marian Opania, Katarzyna Figura. 38 min. 1993 [Televisiepremière: 10.10.1993].
- WRZECIONO CZASU / THE SPINNING WHEEL OF TIME. Regie, scenario, scenografie en kostuums: Andrzej Kondratiuk. Opnames: Andrzej Kondratiuk, Maciej Kijowski. Cast: Iga Cembrzyńska, Andrzej Kondratiuk, Krystyna Kondratiuk, Arkadiusz Kondratiuk, Janusz Kondratiuk, Vera Kondratiuk, Janina en Zygmunt Morawcy, Katarzyna Figura. 100 min. 1995 [Première: 30.3.1996].
- ZŁOTE RUNO / GOLDEN FLEECE. Regie: Janusz Kondratiuk. Scenario: Andrzej Kondratiuk. Cast: Zbigniew Buczkowski, Zbigniew Mazurek, Stanisława Celińska, e.a. 81 min. 1996 [Première: 22.5.1998].
- SLONECZNY ZEGAR / THE SUNDIAL. Regie, scenario, scenografie en kostuums: Andrzej Kondratiuk. Opnames: Andrzej Kondratiuk, Zbigniew Hałatek, Maciej Kijowski, Józef Romasz. Muziek: Iga Cembrzyńska. Cast: Iga Cembrzyńska, Andrzej Kondratiuk, Katarzyna Figura, Roman Milczarek, Celina Nalepa, e.a. 107 min. 1997 [Première: 21.11.1997].
- NIEME KINO / SILENT CINEMA. Realisatie: Andrzej Kondratiuk. Cast: Andrzej Kondratiuk, Iga Cembrzyńska. 5 min. 1997 [Première: onbekend].
- PAMIĘTNIK IGI C. / IGA C'S DIARY. Regie en scenario: Iga Cembrzyńska. Montage en opnames: Andrzej Kondratiuk. Scenografie en kostuums: Andrzej Kondratiuk, Ajka Tarasow. Cast: Andrzej Kondratiuk, Iga Cembrzyńska. 28 min. 2000 [Première: onbekend].
- CÓRA MARNOTRAWNA / A PRODIGAL DAUGHTER. Regie, scenario, opnames, scenografie en kostuums: Andrzej Kondratiuk. Cast: Iga Cembrzyńska, Artur Barciś, Zbigniew Buczkowski, Stanisław Mikulski, Ryszard Cholewa, Jerzy Trela, Zofia Saretok, Grzegorz Markowski, Joanna Kurowska, Andrzej Kondratiuk, e.a. 99 min. 2001 [Première: onbekend].
- BAR POD MŁYŃKIEM / THE WINDMILL BAR. Regie, scenario, opnames, scenografie, kostuums en montage: Andrzej Kondratiuk. Cast: Roman Milczarek, Celina Nalepa, Iga Cembrzyńska, Andrzej Kondratiuk, e.a. 79 min. 2004 [Première: TVP Kultura, openingsavond, zondag 24.5.2004, 20:00 uur].
- PAMIĘTNIK ANDRZEJA KONDRATIUKA / ANDRZEJ KONDRATIUK'S DIARY. Regie, scenario en opnames: Andrzej Kondratiuk. Cast: Andrzej Kondratiuk, Iga Cembrzyńska, Paweł Piotrowski. 61 min. 2006.

BIJLAGE 3 BEKNOPT LEVENSLAOP VAN ANDRZEJ KONDRATIUK⁹⁸⁵

20 juli 1936	Kondratiuk wordt geboren in Pińsk (voormalig Pools gebied, na 1945 geannexieerd door de Sovjet-Unie, heden ten dagen onderdeel van Wit-Rusland).
16 maart 1940	Deportatie van de familie Kondratiuk naar het werkkamp in Siberië.
9 september 1941	Vrijgesteld van dwangarbeid in het werkkamp. De familie Kondratiuk vertrekt naar de Kazachstaanse republiek en verblijft er tot het einde van de Tweede Wereldoorlog.
1945	Repatriatie naar Polen. Kondratiuk vestigt zich met zijn familie in Łódź.
Filmschoolperiode	
1954	Eerste – mislukte – poging om het toelatingsexamen af te leggen.
1955-1960	Student aan de Cinematografie-afdeling.
1959	Eerste onderscheiding: hoofdprijs op het Academiefilmfestival in Warschau voor PICTURES FROM THE JOURNEY.
1960-1962	Student aan de afdeling Regie.
1962	Afronding van de semi-illegale productie van MAMMALS (geregisseerd door Polański). Film werd uitgebracht door “Semafor.”
Werktraject	
1961-1967	Werkzaam bij filmstudio “Semafor.”
1963-1964	Werkzaam als fotograaf en fotocolumnist bij het satirische weekblad <i>Przekrój</i> .
1964-1971	Werkt (in opdracht) voor de documenten-productiemaatschappij (WFD) aan een aantal satirische bioscoopjournaals.
1963-1968	Start zijn werk voor de televisie, onder het patronaat van het productieteam “Syrena.”
1964	Maakt THE MONOLOGUE OF THE TRUMPETER – zijn eerste middellange film.
1967-1969	Vorbereidingen tot het bioscoopdebuut. Hier zit een overbodige witregel?
12 juni 1970	Première van het bioscoopdebuut A HOLE IN THE GROUND, onder het patronaat van filmteam “Nike.” De film werd in juli 1970 met een speciale juryprijs op het Internationale Filmfestival in Karlovy Vary onderscheiden.
1971-1974	Kondratiuk voltooit 4 filmprojecten (2 bioscoopfilms en 2 televisiefilms) i.s.m. de volgende filmteams: “Plan,” “Kraj,” “Panorama” en “Pryzmat.”
28 augustus 1971- 6 oktober 1973	Voorzitter van PF DKF (Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych).
1974-1978	In deze periode werkt Kondratiuk aan een aantal theaterproducties en wordt hij geassisteerd door zijn broer (als scenarioschrijver). Hij verhuist naar het platteland en woont eerst in het dorpje Łachy, en daarna in Gzowo (de plek die beroemd is geworden vanwege zijn films die hij vanaf de jaren tachtig in eigen beheer maakte.)
1979	Première van zijn bioscoopfilm FULL MOON, geproduceerd i.s.m. filmteam

⁹⁸⁵ Met de nadruk op de loopbaan en de omslagpunten in de receptie.

	“Pryzmat.”
1982-1986	Werkzaam voor de televisie.
1983	Ontvangt de hoofdprijs op het televisiefestival Prix Futura in West-Berlijn voor zijn film STAR DUST (1982).
1983-1985	Werkt aan zijn eerste in eigen beheer gemaakte film THE FOUR SEASONS.
1990	Richt samen met zijn vrouw filmproductiemaatschappij Iga-Film op.
1991-1992	Draait een aantal reportages voor de televisie tijdens zijn reis door Duitsland en Oostenrijk.
1996	Het eerste boek over Andrzej Kondratiuks werk verschijnt.
1996-1998	Bekroond met een aantal oeuvreprijzen en onderscheidingen voor zijn ‘privé’-films.
1999	Het proefschrift van Jacek Nowakowski en tevens de eerste monografie van het werk van Kondratiuk wordt gepubliceerd.
1999-2000	Krijgt voor het eerst serieuze gezondheidsproblemen, waardoor hij het filmmaken opzij moet zetten.
2005	Kort na de voltooiing van zijn film THE WINDMILL BAR krijgt Kondratiuk een beroerte en raakt gedeeltelijk verlamd. Zijn nieuwe televisiefilm wordt in april 2005 voor het eerst op de openingsavond van het themakanaal TVP KULTURA uitgezonden.
2007	Première van de laatste film van Kondratiuk, ANDRZEJ KONDRATIUKS DIARY, die deels voor 2005 en deels tijdens zijn ziekte werd opgenomen.
2009	Zijn televisiefilm HYDRO-RIDDLE wordt op de canonlijst van het Poolse nationale filmeducatieprogramma gezet.

LITERATUURLIJST

- N.N. "Groteska w dramacie współczesnym." *Dialog*, no. 8 (1959).
- N.N. "Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii." In *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red., T. Miczka & A. Madej, 27-34. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994.
- N.N. "Doublespeak." In *The Facts on File. Dictionary of Allusions*, red., M.H. Manser & D.H. Pickering, 136. New York: Facts on File, 2008.
- Aasman, S. *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*. Amsterdam: Spinhuis, 2004.
- Andrew, D. "The Unauthorised Auteur Theory." In *Film Theory Goes to the Movies*, red., J. Collins, H. Radner & A.P. Collins, 77-85. New York: Routledge, 1993.
- Aristoteles. *Poētica*. Vertaling: N. van der Ben & J.M. Bremer. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1986.
- Astruc, A. "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style." In *The New Wave*, red., P.J. Graham, 17-23. London: Secker & Warburg, 1968.
- Auerbach, E. *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*. Vertaling: W. Oranje. Amsterdam: Olympus, 2004.
- Aumont, J. *Montage Eisenstein*. Paris: Editions Albatros, 1979.
- Bachtin, M.M. "Karnawał i literatura." *Odra* 12, 1966.
- . "O grotesce." *Odra* 7-8, 1967.
- . *Rabelais and His World*. Vertaling: H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- . *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. [1969] Frankfurt/M. ect.: Ullstein, 1985.
- Bakx, H.W. "Het groteske moment. Ter inleiding van Raster." *Raster*, no. 30 (1984): 7-11.
- Bańkowski, A. & S. Grabowski. *Semafor 1947-1997*. Łódź: Studio Filmowe "Semafor," 1999.
- Barasch, F.K. *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague etc.: Mouton, 1971.
- Barthes, R. "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, red., R. Barthes. London: Hill and Wang, 1977.
- Bazin, A. *Film i rzeczywistość*. Vertaling: B. Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
- . "The Stalin Myth in Soviet Cinema." In *Movies and Methods*, red., B. Nichols, 30-40. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Benedyktowicz, Z. & B. Kosińska-Krippner. "Teoria i historia filmu w Polsce w latach 1945-1990." *Kwartalnik Filmowy*, no. 46 (2004): 203-227.
- Bereza, A. "Parodia wobec struktury groteski." In *Styl i kompozycja*, red., J. Trzynadłowski, 248-269. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.
- Best, O.F. red. *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Beusekom, A. van. "Film als kunst: reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940." Proefschrift, Vrije Universiteit, 1998.
- Białoszewski, M. *Teatr osobny, 1955-1963*. [1971] Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

- Błoński, J. *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. [1994] Kraków: Universitas, 2003.
- Bogdan, R. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Bolecki, W. "Groteska, Groteskowość." In *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red., A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, e. a., 345-361. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Boratyn, K. "The Hydro-Riddle. An Intertextual Cartoon." In *Polish New Wave. The History of a Phenomenon that Never Existed/ Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red., Ł. Ronduda & B. Piwowarska, 106-109. Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2008.
- Bordwell, D. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice." *Film Criticism* 4, no. 1 (1979): 56-64.
- . *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.
- . *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass. etc.: Harvard University Press, 1989.
- . *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge etc.: Harvard University Press, 1993.
- . "Eisenstein, Socialist Realism and the Charms of Mizanstsena." In *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, red., A.J. LaValley & B.P. Scherr, 13-38. New Brunswick etc.: Rutgers University Press, 2001.
- . *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley etc.: University of California Press, 2005.
- Bordwell, D. & K. Thompson. *Film Art. An Introduction*. Boston etc.: McGraw-Hill, 2008.
- Brodsky, D. "Witold Gombrowicz and the *Polish October*." *Slavic Review* 39, no. 3 (1980): 459-475.
- Buuren, M. van. *De boekenpoeper. Over het groteske in de literatuur*. Assen: Van Gorcum, 1982.
- Cannella, M. "Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neo-Realism." *Screen* 14, no. 4 (1973): 5-60.
- Carroll, N. "The Grotesque Today. Preliminary Notes Toward a Taxonomy." In *Modern Art and the Grotesque*, red., F.S. Connelly, 291-311. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2003.
- Casetti, F. *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. Columbia: Columbia University Press, 2008.
- Caughie, J. red. *Theories of Authorship*. London: Routledge, 1981.
- Christie, I. "The Avant-Gardes and European Cinema Before 1930." In *The Oxford Guide to Film Studies*, red., J.W. Hill & P.C. Gibson, 449-454. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . "Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s." In *Ostrannenie*, red., A. van den Oever, 81-98. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Christie, I. & R. Taylor. *Eisenstein Rediscovered*. London etc.: Routledge, 1993.
- Cioffi, K.M. *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*. Amsterdam etc.: Harwood Academic Publishers, 1996.
- Clayborough, A. *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Coates, P. *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London etc.: Wallflower, 2005.
- Cox, H.G. "The Purpose of the Grotesque in Fellini's Films." In *Celluloid and Symbols*, red., J.C. Cooper & C. Skrade, 92-101. Philadelphia: Fortress Press, 1970.
- Culler, J.D. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. [1975] London: Routledge, 2002.
- Cummings, N. & M. Lewandowska. *Enthusiasm, Films of Love, Longing and Labour. (Entusiasmo, películas de amor, deseo y trabajo. Enthusiasmus / Filme über Liebe, Sehnsucht und Arbeit)*.

- London; Barcelona; Berlin: Whitechapel Art Gallery; KW Institute for Contemporary Art; Fundació Antoni Tàpies, 2005.
- Czannerle, M. "Groteska międzywojenna: rzeczywistość i dramat." *Dialog*, no. 9 (1966): 74-96.
- Dacos, N. *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques à la Renaissance*. London: The Warburg Institute, 1969.
- Davies, N. *God's Playground. A History of Poland. 1795 to the Present. Vol 2*. Oxford etc.: Oxford University Press, 2005.
- Dondziłło, C. *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1985.
- Douglas, M. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Routledge, 1984.
- Eisenstein, S. *Film Form. Essays in Film Theory*. Vertaling: J. Leyda. New York: Harcourt Brace, 1949.
- . *The Film Sense*. [1944] Vertaling: J. Leyda. New York: Harcourt Brace & World, 1970.
- . "The Montage of Attractions (1923)." In *The Eisenstein Reader*, red., R. Taylor, 29-34. London: British Film Institute, 1998.
- . "The Montage of Film Attractions (1924)." In *The Eisenstein Reader*, red., R. Taylor, 35-52. London: British Film Institute, 1998.
- Elsaesser, T. "Cinephilia or the Uses of Disenchantment." In *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, red., M. de Valck & M. Hagener, 27-43. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- . *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*. Garden City, New York: Doubleday, 1961.
- . red. *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Fünf Essays von Martin Esslin, Reinhold Grimm, H. B. Harder und Klaus Völker*. Basel etc.: Basilius Presse, 1962.
- Free, W.J. "Fellini's *I Clowns* and the Grotesque." *Journal of Modern Literature* 3, no. 2 (1973): 214-227.
- Freud, S. "The Uncanny." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIV, red. J. Strachey. London, 1953-1974.
- Gaudreault, A. & T. Barnard. *From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Gazda, J. "Trzecie kino polskie - kino ironiczne." *Ekran* 17, 1967.
- . "Trzecie kino polskie - kino poetyckie." *Ekran* 16, 1967.
- Gębicka, E. "'Obciny kantów,' czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat 60-tych." In *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red., T. Miczka & A. Madej. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994.
- Gerould, D.C. "Bim-Bom and the Afanasjew Family Circus." *The Drama Review* 18, no. 1 (1974): 99-103.
- Giżycki, M. *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Wydawnictwo Małe, 1996.
- Głowiński, M. "Groteska we współczesnej literaturze polskiej." In *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, red., M. Głowiński, 155-168. Kraków: Universitas, 2000.
- Goedegebuure, J. "Geschiedenis als reservaat: over de historische roman bij Louis Paul Boon." *Restant* 17, no. 4 (1989): 259-271.
- Gombrich, E. *The Sense of Order*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1979.
- Gombrowicz, W. *Dagboek 1953-1969*. Vertaling: P. Beers. Amsterdam etc.: Atlas, 2007.

- Goulding, D.J. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- . "East Central European Cinema. Two Defining Moments." In *The Oxford Guide to Film Studies*, red., J.W. Hill & P.C. Gibson, 471-477. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Graham, P.J. red. *The New Wave*. London: Secker & Warburg, 1968.
- Grunberg, S. "A Polish Filmmaker in the United States." In *Before the Wall Came Down. Soviet and East European Filmmakers Working in the West*, red., G. Petrie & R. Dwyer, 125-132. Lanham etc.: University Press of America, 1990.
- Gryglewicz, T. *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków & Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Gusć, I. "Film Style: The Grotesque in Film. The Romantic Arcadia and its Grotesque Enemy in Polish Cinema." In *Lo Stile Cinematografico / Film Style*, red., E. Biasin, G. Bursi & L. Quaresima. Udine: Forum, 2007.
- . "Zdiagnozowany 'artysta osobny' ze skłonnością do groteski, outsiderstwa, błazeństwa, minoderii i wielu innych odchyleń od normy... Szkic o recepcji twórczości Andrzeja Kondratiuka." In *Kino polskie: reinterpretacje. Historia, ideologia, polityka*, red., K. Klejsa & E. Nurczyńska-Fidelska. Kraków: Rabid, 2008.
- Gutkin, I. *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- Gysin, F. *The Grotesque in American Negro Fiction: Jean Toomer, Richard Wright, and Ralph Ellison*. Bern: Francke, 1975.
- Hagener, M. *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Haltorf, M. *Polish National Cinema*. New York: Berghahn Books, 2002.
- . "Appendix B: Twenty Best Polish Television Films." In *Historical Dictionary of Polish Cinema*, red., M. Haltorf, 223. Lanham Md.: Scarecrow Press, 2007.
- Haraszti, M. *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*. London: Tauris, 1988.
- Harpham, G.G. "The Grotesque: First Principles." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, no. 4 (1976): 461-468.
- . *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Hayward, S. *Cinema Studies. The Key Concepts*. London etc.: Routledge, 2006.
- Helman, A., B. Janicka, e. a., red. *Bolesław Michalek, ambasador polskiego kina: wspomnienia i artykuły*. Kraków: Rabid 2002.
- Hendrykowski, M., red. *Andrzej Kondratiuk*. Poznań-Konin: Apeks, 1996.
- Hermstein-Smith, B. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago etc.: University of Chicago Press, 1968.
- Heusden, B. van. *Why Literature? An Inquiry into the Nature of Literary Semiosis*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- . "Semiotic Cognition and the Logic of Culture." *Pragmatics & Cognition* 17, no. 3 (2009): 611-627.
- . *Cultuur in de Spiegel. Naar een doorlopende leerlijn cultuuronderwijs*. Groningen: RuG, 2010.
- . "Estrangement and the Representation of Life in Art." In *Ostrannenie*, red., A. van den Oever, 157-164. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

- Hoffmann, H. & W. Wehling. *Weg zum Nachbarn. Bericht 1967*. Oberhausen: K.M. Laufen, 1967.
- Holloway, R. & D. Holloway. *O is for Oberhausen. Weg zum Nachbarn*. Vertaling: R. Bandilla. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen, 1979.
- Holona, M. "Recenzja *Das Groteske in Malerei und Dichtung*." *Kwartalnik Neofilologiczny* 11-12, no. 4 (1964).
- Humbeeck, K. "Kleine apocalyps. Boons gevecht met de stoommachine." *Restant* 17, no. 4 (1989): 323-570.
- Iordanova, D. *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London etc.: Wallflower, 2003.
- Jackiewicz, A. "Prawo do eksperymentu." *Przegląd Kulturalny* 51-52, 1954.
- . "Groteska heroiczna." *Kwartalnik Filmowy*, no. 3 (1958): 3-16.
- . "Powrót Kordiana. Tradycja romantyczna w kinie polskim." *Kwartalnik Filmowy*, no. 4 (1961): 23-37.
- . *Andrzej Munk*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1964.
- . *Film jako powieść XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968.
- . "Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim." *Kino*, no. 11 (1969): 3-11.
- Janion, M. "Romanticism and the Beginning of the Modern World." *Dialogue & Universalism* 10, no. 9/10 (2000): 45.
- Jankun-Dopartowa, M. *Labirynt Polańskiego*. Kraków: Rabid, 2000.
- Janssen, S. *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum: Verloren, 1994.
- Jastrzębski, Z. "O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej." *Dialog*, no. 11 (1966): 94-108.
- Jennings, L.B. *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley etc.: University of California Press, 1963.
- Juszczak, W. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Kapuściński, R. *Imperium: ondergang van een wereldrijk*. Vertaling: G. Rasch. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2007.
- Kayser, W. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern etc.: Francke, 1948.
- . *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960.
- Kijowski, A. "Notes Konwojenta (1970-1975)." Geraadpleegd op 20.5.2010, www.kijowski.pl/ojciec/html.
- Klaczynski, Z. "Próba o grotesce." *Kino* 7, 1967.
- Kornacki, K. *Kino polskie wobec katolicyzmu*. Gdańsk: Słowo, Obraz, Terytoria, 2005.
- Korthals Altes, L. "Du grotesque dans l'oeuvre de Michel Tournier." *Revue des sciences humaines* no. 232 (1993-94): 77-91.
- . "'Embodied mind' en betekend lichaam. Het groteske en andere verontrustende betekenisprocessen in het literaire werk van Michel Tournier." In *Lichaam en Geest*, red., J. Van Baak, 142-154. Budel: Damon, 2006.
- Kossakowski, A. *Polski film animowany: 1945-1974*. Wrocław etc.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- Kovács, A.B. *Screening Modernism. European Art Cinema 1950 - 1980*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

- Kowalski, T., A. Goleniowski, e. a. *Kinematografia. W kierunku rynku i Europy*. Warszawa: Filmoteka Narodowa, 2009.
- Krubska, K., M. Miller, e. a., red. *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998.
- Krzychylkiewicz, A. *The Grotesque in the Works of Bruno Jasieński*. Bern: Peter Lang, 2006.
- Kundera, M. *Verraden testamenten*. Vertaling: P. Meeuse. Baarn: Ambo, 1994.
- Kuszeński, S. "Pięć lat filmu fabularnego w TV." *Kino* 3, 1970.
- Land, N.E. *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Lawson, L.A. "The Grotesque in Art and Literature" *Modern Language Journal* 49, no. 2 (1965): 122.
- Lengeler, R. *Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare*. Köln: Böhlau, 1964.
- Le Grand, E. *Kundera or the Memory of Desire*. Vertaling: L. Burman. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1999.
- Liehm, M. & A.J. Liehm. *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*. Berkeley etc.: University of California Press, 1977.
- Lipiec, W. "Recenzja *Das Groteske...*" *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4, no. 2 (1963): 182-186.
- Lubelski, T. *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1991.
- red. *Encyklopedia kina*. Kraków: Biały Kruk, 2003.
- . *Historia kina polskiego. Twórcy, mity, konteksty*. Kraków: Videograf II, 2009.
- Lucas, W.I. "Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung by Wolfgang Kayser." *The Modern Language Review* 54, no. 1 (1959): 129-130.
- Łapiński, Z. red. *Gombrowicz i krytycy*. Kraków etc.: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Machcewicz, P. *Rebellious Satellite. Poland 1956*. Vertaling: M. Latynski. Washington D.C. etc.: Woodrow Wilson Center Press, 2009.
- Madaj, A. "Zjazd filmowców w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego." *Kwartalnik Filmowy*, no. 18 (1997): 207-214.
- Majewski, J. "Formy krótkiego metrażu." *Kino* 6, 1966.
- . *Retrospektywka*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Malfa, C.L. "The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63, no. (2000): 259-270.
- Marcorelles, L. "Bruxelles 58." *Cahiers du Cinéma* 85, no. 7 (1958): 55.
- Marszałek, R. "Nowa fala. Nowa świadomość. Kino autorskie." In *Historia filmu polskiego (1968-1972)* Vol. 6., red., R. Marszałek, 89-90. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1994.
- Mazierska, E. *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*. London etc.: Tauris, 2007.
- . "Eastern European Cinema. Old and New Approaches." *Studies in Eastern European Cinema* 1, no. 1 (2010): 5-16.
- . *Jerzy Skolimowski. The Cinema of a Nonconformist*. New York: Berghahn Books, 2010.
- Melehy, H. *Writing Cogito. Montaigne, Descartes, and the Institution of the Modern Subject*. New York: State University of New York Press, 1997.
- Mencwel, A. "Antygroteska Gombrowicza. *Ferdynand* i teoretyczne problemy jej interpretacji." In *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, red., S. Żółkiewski, H. Wolpe & H. Markiewicz, 288-297. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.

- . *Jerzy Giedroyc. Kultura, polityka, wiek XX - debaty i rozprawy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Mensching, G. *Das Groteske im modernen Drama. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*. Bonn: Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität, 1961.
- Merz, I. "O narodowy styl polskiej kinematografii." *Życie Literackie* 28, 1953.
- Meyerhold, V.E. "Le grotesque au théâtre." In *Le Théâtre théâtral*, red., N. Gourfinkel, 104-109. Paris: Gallimard, 1963.
- Michałek, B. "Film i literatura, filmowcy i pisarze." *Kino* 3, 1966.
- . "Krytyka i spółka." *Kino* 5, 1966.
- . "Jak się rodził styl? Estetyczne rodowody polskiego kina." *Kino* 12, 1975.
- Michałek, B. & F. Turaj. *The Modern Cinema of Poland*. Bloomington etc.: Indiana University Press, 1988.
- Misiak, A. *Kinematograf kontrolowany*. Kraków: Universitas, 2006.
- Montaigne, M. de. *Essays. Een proeve van zeven*. Vertaling: H. van Pinxteren. Amsterdam: Atheneum, 1993.
- . "On Friendship." In *Selected Essays*, 5-14. Moneola, N.Y.: Dover, 1996.
- Moody, C. "Vsevolod Meyerhold and the *Commedia dell'arte*." *The Modern Language Review* 73, no. 4 (1978): 859-869.
- Naremore, J. "Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque." *Film Quarterly* 60, no. 1 (2006): 4-14.
- Neale, S. "Art Cinema as Institution." *Screen* 22, no. 1 (1981): 11-39.
- Nurczyńska-Fidelska, E. *Andrzej Munk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- O'Gara, M. "The Grotesque in the Works of Federico Fellini and Angela Carter." In *Inter Action 4. Proceedings of the Fourth Postgraduate Conference*, red., G. Baderoon, C. Roper & H. Wittenberg, 166-175. Bellville: UWC Press, 1996.
- Oever, A. van den. *<Fritzi> en het groteske*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2003.
- . *Het leven zelf*. Antwerpen: Wever & Bergh, 2007.
- . "Grimassen in de nachtspiegel of de rabaissement als techniek tegen de klassieke geschiedschrijving. Over mythologisering en onmythologisering in de historische romans van L.P. Boon." In *Frictie of non-frictie*, red., Bindels & Van Melick, 61-82. Rimborg: Huis Clos, 2010.
- . "Monstration and the Monstrous. The Grotesque in the Very Beginning and at the Very End." In *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva / In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, red., F. Casetti, J. Gaines, V. Re. Udine: Forum, 2010.
- . "Ostranenie, 'The Montage of Attractions' and Early Cinema's 'Properly Irreducible Alien Quality.'" In *Ostranenie*, red., A. van den Oever, 33-58. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- . *Ostranenie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- . *Sensitizing the Viewer. The Impact of New Techniques and the Art Experience*. Groningen & Amsterdam: University of Groningen, Amsterdam University Press etc., 2011.
- Ostrowska, D. & M. Radkiewicz. "Poland: Costume Dramas. Cine-Television Alliances in the Socialist and Post-Socialist Poland." In *European Cinemas in the Television Age*, red., D. Ostrowska & G. Roberts. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

- Palm, C. *Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern*. Uppsala: Academiae Ubsaliensis, 1983.
- Palusiński, J. "Gombrowicz dzisiaj." *Kultura Niezależna* 1, 1985.
- Pelczyński, G. *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2002.
- Petric, V. "A Subtextual Reading of Kuleshov's *Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (1924)." In *Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash*, red., A. Horton, 65-74. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Piotrowski, P. *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 - 1989*. Poznań: Rebis, 2005.
- Pisters, P. *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Platt, K.M.F. *History in a Grotesque Key. Russian Literature and the Idea of Revolution*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- Pleśniarowicz, K. *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Vertaling: W. Brand. California: Black Mountain Press, 2004.
- Plaźewski, J. "Autobus odjeżdża 6.20." *Życie Literackie* 1, 1955.
- . "Wokół filmu krótkiego (1). Sztuka piękna i coraz mniej dostępna." *Film* 20, 1962.
- . "Wokół filmu krótkiego (2). Na jaki typ widza postawić?" *Film* 21, 1962.
- . "Wokół filmu krótkiego (3). Jesteśmy ubodzy w arcydzieła." *Film* 22, 1962.
- Plaźewski, J. & B. Węsierski. "Dwugłos o krytyce filmowej." *Życie Literackie* 10, 1952.
- Polański, R. *Roman*. London: William Heinemann Ltd., 1984.
- . *Roman*. Vertaling: K. en P. Szymanowscy. Warszawa: Wydawnictwo Polonia, 1989.
- Preizner, J. *PRL w obiektywie studentów Łódzkiej Filmówki w latach 1949-1960*. Kraków: "Rabid", 2007.
- . "Czytając między kłatkami." In *Kino polskie: reinterpretacje. Historia, ideologia, polityka*, red., K. Klejsa & E. Nurczyńska-Fidelska, 33-46. Kraków: Rabid, 2008.
- Przyłipiak, M. & J. Szylak. *Kino najnowsze*. Kraków: Znak, 1999.
- Radek, K. "Contemporary Literature and the Task of Proletarian Art (1934)." *Marxists Internet Archive*, Geraadpleegd op 12.5. 2009, <http://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm#s7>.
- Rees, C.J. van. "How a Literary Work Becomes a Masterpiece. On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism." *Poetics* 12, no. 4-5 (1983): 397-417.
- . "How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works." *Poetics* 16, no. 3-4 (1987): 275-294.
- Riff, M.A. *Dictionary of Modern Political Ideologies*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Russo, M. *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*. New York: Routledge, 1995.
- Samojlik, C. "Groteska - pisarstwo wszechstronnie banalne." In *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, red., S. Żółkiewski, H. Wolpe & H. Markiewicz, 288-297. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Sarris, A. *The American Cinema. Directors and Directions, 1929-1968*. New York: Dutton, 1968.
- Schatz, J. *The Generation. The Rise and Fall of the Jewish Communists of Poland*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Scholl, D. *Von den "Grotesken" zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: LIT Verlag, 2004.

- Shohat, E. *Taboo, Memories, Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Sidoruk, E. *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian - Tuwim - Gałczyński*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004.
- Simons, A. *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*. Amsterdam: SUA, 1990.
- Sjklowski, V. "Art as Technique." In *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. [1917] Vertaling: Lee T. Lemon & Marion J. Reis, 3-57. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1965.
- Skaiff, S. *The Law of the Looking Glass. Cinema in Poland, 1896-1939*. Ohio: Ohio University Press, 2008.
- Skotarczak, D. *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.
- Sokół, L. "Historia i współczesność groteski." *Dialog*, no. 8 (1970): 85-101.
- . "O pojęciu groteski (1)." *Przegląd Humanistyczny*, no. 2 (1971): 69-98.
- . *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław etc.: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1973.
- Sokorski, W. "Rok filmu w TV." *Ekran* 46, 1965.
- Stachówna, G. "Krótkie filmy Romana Polańskiego (1955-1963), czyli wstęp do twórczości." *Filmoznawstwo-Film-Telewizja. studia Filmoznawcze*, no. 12 (1992).
- . *Polański od A do Z*. Kraków: Znak, 2002.
- Stachówna, G. & J. Wojnicka. red. *Autorzy kina europejskiego*. Kraków: Rabid, 2003.
- Stam, R. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore etc.: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Stephan, H. *Transcending the Absurd. Drama and Prose of Sławomir Mrożek*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Stewart, S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Strauven, W. red. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Stubbs, J.C. "The Fellini Manner. Open Form and Visual Excess." *Cinema Journal* 32, no. 4 (1993): 49-64.
- Summers, D. "Michelangelo on Architecture." *The Art Bulletin* 54, no. 2 (1972): 146-157.
- . *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- . "The Archaeology of the Modern Grotesque." In *Modern Art and the Grotesque*, red., F.S. Connelly, 20-46. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Symons, J.M. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque. The Post-Revolutionary Productions 1920-1932*. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.
- Szczepański, T. & B. Żyłko., red. *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*. Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria, 2001.
- Talarczyk-Gubała, M. *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945 - 1989*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2007.
- Taylor, R., red. *The Eisenstein reader*. London: British Film Institute, 1998.
- . *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London: I.B.Tauris & Co Ltd., 1998.
- Taylor, R. & I. Christie., red. *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London etc.: Routledge, 1991.
- Thompson, K. *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Thomson, P. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972.

- Toeplitz, J. "Uwagi o filmie polskim." *Nowe Drogi* 6, 1960.
- . "Cinema in Eastern Europe." *Cinema Journal* 8, no. 1 (1968): 2-11.
- Truffaut, F. "A Certain Tendency of the French Cinema." In *Movies and Methods*, red., B. Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Tsivian, Y. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Vertaling: A. Bodger. London & New York: Routledge, 1994.
- . "Eisenstein and Russian Symbolist Culture. An Unknown Script of *October*." In *Eisenstein Rediscovered*, red., I. Christie & R. Taylor, 75-104. London etc.: Routledge, 1993.
- . *Ivan the Terrible*. London: British Film Institute, 2002.
- . "The Gesture of Revolution or Misquoting as Device." In *Ostrannen*, red., A. van den Oever, 21-32. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Tsur, R. "Two Critical Attitudes: Quest for Certitude and Negative Capability." *College English* 36, no. 7 (1975): 776-788.
- . *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam etc.: North-Holland, 1992.
- . "The Demonic and the Grotesque." In *The Inhabitants of the Unconscious. The Grotesque and the Vulgar in Everyday Life*, red., E.M. Stern & R.B. Marchesani, 111-116. New York: The Haworth Press, 2003.
- . "The Infernal and the Hybrid - Bosch and Dante." In *On the Shore of Nothingness. Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics*, red., R. Tsur & M. Benari, 263-286. Exeter etc.: Imprint Academic, 2003.
- . "Kubla Khan." *Poetic Structure, Hypnotic Quality, and Cognitive Style. A Study in Mental, Vocal, and Critical Performance*. Amsterdam: John Benjamins, 2006.
- . "Deixis in Literature. What isn't Cognitive Poetics?" *Pragmatics & Cognition* 16, no. 1 (2008): 119-150.
- . "The Place of Nonconceptual Information in University Education with Special Reference to Teaching Literature." *Pragmatics & Cognition* 17, no. 2 (2009): 309-330.
- Tsur, R. & M. Benari. *On the Shore of Nothingness. Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics*. Exeter etc.: Imprint Academic, 2003.
- Valck, M. de. & M. Hagener, red. *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Vogel, A. *De film als taboe-breker*. Vertaling: A. Haakman. Den Haag: Gaade, 1974.
- Wind, E. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York: Barnes & Noble, 1968.
- Wohl, S. & A. Ford. "Zespoły filmowe i co dalej?" *Kino* 5, 1966.
- Wollen, P. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Wyka, M. & K. Biedrzycki., red. *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*. Kraków: Universitas, 2004.
- Zajiček, E. *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*. [1992] Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich i Studio Montevideo, 2009.

PERSONENREGISTER

A

Aasman, Susan, 200, 201, 309
 Alberti, Leon Battista, 56, 57
 Andrew, Dudley, 116, 309
 Arcimboldo, 235, 236
 Aristoteles, 172, 309
 Arp, Jean, 126
 Astruc, Alexandre, 115, 164, 309
 Auerbach, Erich, 54, 309
 Aumont, Jacques, 46, 309

B

Bach, Leon, 196, 197, 198
 Bachtin, Michail, 29, 33, 51, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 79, 80, 105, 155, 219, 232, 233, 236, 247, 261, 309, 317
 Bakx, Hans W., 63, 67, 309
 Balkiewicz, Krzysztof, 138
 Bańkowski, Antoni, 137, 138, 139, 151, 309
 Barasch, Frances K., 53, 56, 57, 58, 309
 Barthes, Roland, 116, 309
 Bazin, André, 98, 115, 116, 309
 Beckett, Samuel, 26, 31, 71, 80, 148
 Benedyktowicz, Zbigniew, 89, 101, 117, 309
 Bereza, Aleksander, 29, 309
 Bergman, Ingmar, 113
 Best, Otto F., 233, 309
 Beusekom, Ansje van, 112, 309
 Białoszewski, Miron, 210, 309
 Błoński, Jan, 28, 204, 310
 Boczek, Eugeniusz, 181, 252, 285
 Bogdan, Robert, 196, 231, 233, 293, 295, 298, 310
 Bolecki, Włodzimierz, 27, 28, 108, 310
 Bonarski, Andrzej, 161, 162, 163, 181, 182, 183, 185, 241, 244, 245, 250, 251, 303
 Boon, Louis Paul, 33, 34, 61, 79, 193, 194, 196, 202, 211, 213, 215, 218, 220, 221, 228, 311, 313, 315
 Boratyn, Katarzyna, 24, 300, 310
 Bordwell, David, 46, 47, 99, 100, 101, 112, 116, 121, 132, 170, 206, 234, 252, 310
 Bosch, Jeroen, 62, 70, 318
 Bożym, Wiesław, 166
 Brodsky, David, 107, 310
 Browning, Tod, 233

Brudzyński, Ryszard, 137
 Bruegel, Pieter, 149
 Buñuel, Luis, 26, 113, 126
 Buuren, Maarten van, 57, 80, 204, 310

C

Cannella, Mario, 114, 310
 Carroll, Noël, 34, 65, 68, 69, 70, 127, 229, 233, 234, 260, 310
 Casetti, Francesco, 246, 310, 315
 Caughie, John, 116, 117, 310
 Cembrzyńska, Iga, 38, 91, 196, 199, 209, 288, 294, 297, 303, 304, 305
 Chaplin, Charlie, 26, 41, 113, 126, 231
 Chłodnicki, Jerzy, 195, 292
 Christie, Ian, 45, 46, 84, 101, 127, 310, 317, 318
 Chroesjtsjov, Nikita, 103
 Chudzyńska, Maryla, 94, 197, 201, 209, 293, 297
 Chwędczuk, Mariusz, 109
 Cioffi, Kathleen M., 105, 108, 310
 Clayborough, Arthur, 59, 310
 Coates, Paul, 84, 93, 94, 95, 96, 245, 310
 Culler, Jonathan, 75, 99, 155, 310
 Cummings, Neil, 86, 310
 Cyrankiewicz, Józef, 107
 Czanerle, Maria, 99, 311
 Czembrowski, Jacek, 91

D

Dacos, Nicole, 53, 311
 Danow, David K., 60
 Dante, 62, 70, 318
 Davies, Norman, 103, 159, 311
 Dobrowolski, Jerzy, 161, 303
 Doesburg, Theo van, 126
 Dondziłło, Czesław, 188, 189, 311
 Douglas, Mary, 231, 233, 311

E

Eberhardt, Konrad, 73, 154, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 190, 191, 243, 250, 252, 284, 285, 286, 288
 Ehrenburg, Ilja, 19
 Eichenbaum, Boris, 46
 Eisenstein, Sergej M., 27, 42, 45, 46, 101, 113, 126, 127, 132, 149, 155, 217, 234, 246, 259, 309, 310, 311, 317, 318

Eliade, Mircea, 120
 Eljasiak, Jerzy, 181, 250, 285
 Elsaesser, Thomas, 24, 114, 223, 311
 Esslin, Martin, 26, 59, 311
F
 Fellini, Federico, 26, 60, 113, 169, 215, 231, 234, 310, 311, 315, 317
 Fik, Marta, 161
 Fiske, John, 60
 Flaszen, Ludwik, 28, 60
 Ford, Aleksander, 93, 161, 318
 Free, William J., 26, 311
 Freud, Sigmund, 76, 78, 79
 Frykowski, Wojciech, 146, 147
G
 Gałczyński, Konstanty Ildefons, 26, 28, 185, 187, 317
 Galiński, Tomasz, 107
 Gaudreault, André, 46, 231, 311
 Gazda, Janusz, 166, 169, 180, 285, 311
 Gębicka, Ewa, 94, 311
 Gerould, Daniel, 108, 311
 Giedroyć, Jerzy, 107
 Gierek, Edward, 183
 Gil, Maciej, 188
 Giżycki, Jerzy, 30, 110, 111, 138, 143, 144, 145, 146, 190, 282, 283, 311
 Giżycki, Marcin, 85
 Głowiński, Michał, 28, 104, 106, 107, 311
 Godard, Jean-Luc, 113
 Goedegebuure, Jaap, 196, 311
 Goethe, Johann Wolfgang van, 187, 231
 Gogol, Nikolaj, 46, 142
 Goldberg, Zygmunt, 161
 Gombrich, Ernst, 55, 311
 Gombrowicz, Witold, 15, 21, 26, 28, 31, 80, 105, 106, 107, 108, 109, 126, 127, 193, 204, 205, 206, 218, 310, 311, 314, 316
 Gomułka, Władysław, 102, 103, 158, 159, 160
 Göring, Hermann, 231
 Goulding, Daniel J., 114, 119, 312
 Grabowski, Sławomir, 137, 138, 139, 151, 309
 Graham, Peter J., 115, 309, 312
 Gromadzińska, Małgorzata, 200, 299
 Grotowski, Jerzy, 60, 105
 Grunberg, Sławomir, 91, 312
 Gryglewicz, Tomasz, 147, 312
 Grzelecki, Stanisław, 15, 185, 187, 285, 286, 287, 289, 290
 Grzywacz, Anna, 15, 16, 208, 214, 215, 299
 Gunning, Tom, 46, 47

Gutkin, Irina, 88, 312
 Gysin, Fritz, 57, 312
H
 Hagener, Malte, 104, 112, 311, 312, 318
 Haltof, Marek, 31, 32, 83, 86, 87, 96, 104, 111, 112, 117, 176, 180, 208, 222, 312
 Haraszti, Miklós, 251, 312
 Harpham, Geoffrey G., 33, 35, 36, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 75, 81, 136, 137, 179, 191, 226, 229, 232, 235, 236, 238, 257, 312
 Hayward, Susan, 90, 312
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 68
 Hellen, Tomasz, 197, 201, 285, 291, 294
 Helman, Alicja, 117, 170, 178, 180, 189, 285, 286, 288, 289, 312
 Hendrykowski, Marek, 15, 16, 22, 43, 74, 147, 189, 206, 207, 209, 210, 214, 215, 221, 224, 225, 283, 294, 296, 298, 299, 312
 Herrnstein-Smith, Barbara, 67, 312
 Heusden, Barend van, 47, 78, 242, 312
 Himilbach, Jan, 188, 303, 304
 Holona, Marian, 59, 313
 Holquist, Michael, 60
 Horatius, 55, 56, 70
 Hugo, Victor, 58
 Humbeeck, Kris, 33, 34, 61, 193, 194, 196, 202, 204, 211, 213, 214, 215, 218, 221, 313
I
 Ionesco, Eugène, 26, 31
 Iordanova, Dina, 96, 100, 119, 313
J
 Jackiewicz, Aleksander, 30, 104, 118, 119, 144, 150, 151, 152, 153, 155, 177, 178, 179, 249, 250, 282, 285, 289, 294, 313
 Jakubowska, Wanda, 166
 Jánacek, Leoš, 222
 Janicka, Bożena, 16, 117, 201, 203, 204, 205, 221, 222, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 312
 Janicki, Stanisław, 102, 111, 129, 130, 131, 155, 174, 175, 190, 282, 284
 Janion, Maria, 119, 313
 Jankun-Dopartowa, Mariola, 31, 108, 313
 Janssen, Susanne, 206, 313
 Jastrzębski, Zdzisław, 28, 59, 313
 Jaworski, Roman, 28
 Jazdon, Mikołaj, 283, 299
 Jennings, Lee B., 59, 313
 Jesionowski, Jerzy, 166, 168, 169

Joyce, James, 170, 171
Juszczak, Wiesław, 147, 313

K

Kafka, Franz, 142
Kałużyński, Zygmunt, 177, 178, 179, 250, 285
Kamiński, Bolesław, 234, 235
Kant, Immanuel, 68
Kantor, Tadeusz, 105, 126, 316
Kapuściński, Jerzy, 282
Kapuściński, Ryszard, 125, 313
Kawalerowicz, Jerzy, 114
Kayser, Wolfgang, 29, 34, 51, 52, 53, 57, 58,
59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 79,
129, 232, 313, 314
Kazmierczak, Barbara, 184, 185, 186, 187, 210,
239, 287, 298
Kelera, Józef, 27, 106
Kieślowski, Krzysztof, 17
Kijowski, Andrzej, 188, 281, 290, 301, 305, 313
Kijowski, Janusz, 218
Klaczynski, Zbigniew, 154, 291, 313
Klimczak, Lidia, 195, 292
Kłosiński, Krzysztof, 28, 304
Kłosowski, Roman, 183, 303, 304
Knight, George Wilson, 46, 71, 310
Kobiela, Bogumił, 140, 141
Koelesjov, Lev, 101, 127, 128
Kołodzyński, Andrzej, 21, 210, 291, 295
Komeda, Krzysztof, 138, 282
Kondratiuk, Arkadiusz, 199, 200, 203, 304, 305
Kondratiuk, Janusz, 24, 125, 199, 200, 203,
304, 305
Kondratiuk, Krystyna, 199, 200, 203, 304
Koniczek, Ryszard, 243, 250, 284, 286, 288
Kor, Kazimierz, 174, 285
Korczarowska, Natasza, 16, 22, 43, 189, 206,
207, 214, 224, 225, 299
Kornacki, Krzysztof, 98, 208, 313
Korsycarz, Ludmiła, 181, 285
Korthals Altes, Liesbeth, 233, 313
Kosińska-Krippner, Beata, 89, 101, 117, 309
Kosiński, Ryszard, 166, 169, 179, 181
Kossakowski, Andrzej, 150, 313
Kostenko, Andrzej, 83, 104, 105, 146, 147, 148,
302
Kosycarz, Ludmiła, 181
Kot, Anna, 40
Kovács, András, 114, 313
Kowalski, Tadeusz, 144, 150, 151, 152, 153,
155, 198, 282, 314

Kraško, Wincenty, 165, 166, 167, 168, 170,
171, 172, 243

Kris, Ernst, 78
Kubrick, Stanley, 26, 315
Kundera, Milan, 28, 222, 226, 314
Kurosawa, Akira, 114
Kuszewski, Stanisław, 87, 139, 163, 314
Kuyper, Eric de, 201

L

La Malfa, Claudia, 53
Łapiński, Zdzisław, 28, 204, 314
Léger, Fernand, 126, 129
Lenin, Vladimir I., 30, 84, 85, 88, 89, 90, 168
Lewandowska, Marysia, 86, 310
Leyda, Jay, 45, 311
Liehm, Mira & Antonín J., 30, 119, 176, 314
Lipiec, Wanda, 59, 314
Lippi, Filippino, 53
Lubelski, Tadeusz, 15, 16, 22, 23, 24, 32, 43,
74, 83, 89, 90, 103, 113, 114, 160, 180, 188,
189, 193, 201, 205, 206, 207, 209, 210, 211,
212, 214, 217, 221, 224, 225, 226, 293, 295,
296, 297, 298, 299, 314
Łuczak, Maciej, 40, 108, 130, 140, 141, 146,
147, 148, 150, 162, 182, 183
LUMIÈRE, AUGUST & LOUIS, 231

M

Machcewicz, Paweł, 103, 314
Madej, Alina, 97, 309, 311, 314
Majakowski, Vladimir, 46
Majewska, Zofia, 157, 164, 284, 291, 297, 302
Majewski, Janusz, 102, 108, 138, 314
Marszałek, Rafał, 16, 177, 181, 208, 243, 250,
285, 288, 314
Matuszewski, Stefan, 85, 86
Mazierska, Ewa, 31, 149, 150, 153, 206, 314
McLaren, Norman, 126
Melehy, Hassan, 54, 314
Méliès, George, 126
Mencwel, Andrzej, 29, 107, 314
Mensching, Gerhard, 59, 315
Merz, Irena, 99, 315
Mętrak, Krzysztof, 180, 250, 285, 286
Meyerhold, Vsevolod E., 27, 45, 46, 105, 127,
128, 129, 155, 234, 259, 315, 317
Michalek, Bolesław, 83, 115, 116, 117, 118,
176, 309, 312, 315
Michalski, Czesław, 174, 179, 285
Michelangelo, 53, 55, 67, 317
Miczka, Tadeusz, 309, 311
Mierzejewski, Jerzy, 126, 128, 137

Miller, Gracjana, 178, 249
 Misiak, Anna, 44, 85, 86, 88, 92, 94, 95, 97, 98,
 100, 113, 114, 159, 160, 161, 163, 166, 183,
 315
 Misiorny, Michał, 186, 187, 235, 238, 239, 287
 Mocek, Henryk, 166
 Montaigne, Michel de, 53, 54, 55, 56, 105, 140,
 172, 218, 314, 315
 Morgenstern, Christian, 33, 34, 211, 316
 Mrożek, Sławomir, 26, 27, 105, 108, 109, 110,
 131, 153, 317
 Mruklik, Barbara, 196, 288
 Mulvey, Laura, 79
 Munk, Andrzej, 114, 115, 118, 175, 176, 246,
 313, 315

N

Naremore, James, 26, 315
 Neale, Steve, 112, 315
 Nero, 52, 53
 Nowakowski, Jacek, 16, 22, 23, 40, 43, 108,
 123, 125, 126, 127, 128, 137, 142, 146, 148,
 162, 163, 188, 189, 206, 207, 214, 215, 216,
 217, 223, 224, 233, 237, 241, 247, 294, 296,
 298, 299, 301, 308
 Nurczyńska-Fidelska, Ewelina, 118, 176, 299,
 312, 315, 316

O

Oever, Annie van den, 33, 34, 42, 46, 48, 51,
 55, 57, 58, 61, 62, 63, 65, 79, 127, 172, 193,
 194, 211, 213, 218, 220, 231, 232, 248, 310,
 312, 315, 318
 O'Gara, Maura, 60, 315
 Orłowski, Władysław, 186, 187, 235, 239, 287
 Osiecka, Agnieszka, 100, 109, 110, 130, 133,
 134, 135, 136, 144, 145, 150, 153, 155, 282,
 301
 Ostrowska, Dorota, 139, 315
 Ostrowski, Adam
 O.S.T.R., 24
 Ozimek, Stanisław, 109, 112, 130, 131, 155,
 282

P

Palm, Cristine, 33, 211, 316
 Palusiński, Jan, 107, 316
 Pasolini, Pier Paolo, 113
 Pastuszko, Zbigniew, 172
 Pawłowski, Roman, 25, 297
 Pelczyński, Grzegorz, 208, 238, 239, 316
 Pencula, Józef, 174, 285
 Petelski, Czesław, 166

Petric, Vlada, 128, 316
 Picasso, Pablo, 126
 Pietrasik, Zdzisław, 222
 Pietrzyk, Wincenty, 87
 Pinturicchio, 53
 Pinxteren, Hans van, 55, 315
 Piotrowski, Piotr, 126, 305, 316
 Pisters, Patricia, 47, 231, 316
 Piwowarska, Barbara, 225, 226, 300, 310
 Platt, Kevin M.F., 29, 316
 Płażewski, Jerzy, 88, 102, 117, 138, 180, 201,
 203, 286, 291, 294, 316
 Pleśniarowicz, Krzysztof, 126, 316
 Plinius de Oudere, 53
 Polański, Roman, 19, 20, 26, 31, 45, 83, 86, 88,
 91, 100, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 115,
 123, 124, 133, 137, 138, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 164, 180, 195, 282, 301,
 302, 307, 316, 317
 Porębski, Mieczysław, 126
 Preizner, Joanna, 129, 246, 316
 Przyłipiak, Mirosław, 200, 208, 316
 Pudovkin, Vsevolod, 101
 Puzyna, Konstanty, 28

R

Rabelais, François, 33, 51, 57, 60, 61, 62, 63,
 65, 105, 181, 233, 247, 261, 309
 Radek, Karl, 97, 98, 171, 316
 Radkiewicz, Małgorzata, 139, 315
 Rafaël, 231
 Rafaël Santi, 35, 53, 57
 Rees, Cornelis J. van, 22, 44, 158, 206, 316
 Renner, Hans, 118
 Riff, Michael A., 30, 316
 Robertson, Patrick, 40, 41
 Ronduda, Łukasz, 225
 Różewicz, Tadeusz, 158
 Ruskin, John, 57, 58
 Russo, Mary, 60, 233, 234, 235, 316
 Rybałtowska, Barbara, 40, 188
 Rybkowski, Jan, 117, 161, 200

S

Sadowski, Marek, 22, 25, 201, 294, 296
 Samojlik, Czesław, 29, 316
 Sarris, Andrew, 116, 316
 Sawicka, Marta, 25, 296
 Schatz, Jaff, 241, 316
 Schlegel, Friedrich, 58
 Scholl, Dorothea, 52, 56, 316
 Schulz, Bruno, 28, 105
 Ścibor-Rylski, Aleksander, 166, 169, 190

- Shakespeare, William, 59, 231, 314
 Shohat, Ella, 187, 317
 Sidoruk, Elżbieta, 28, 317
 Signorelli, 53
 Simons, Anton, 60, 317
 Sjklovski, Viktor, 46, 80, 127, 317
 Skaff, Sheila, 85, 89, 101, 151, 317
 Skąpski, Mieczysław, 174, 285
 Skawina, Andrzej, 166
 Skolimowski, Jerzy, 31, 161, 173, 177, 179, 226, 314
 Skotarczak, Dorota, 183, 317
 Smoleń-Wasilewska, Elżbieta, 108, 126, 127, 138, 163, 164, 195, 198, 284, 287, 288, 297
 Sobolewski, Tadeusz, 16, 197, 202, 221, 293, 295, 296, 297, 298
 Sokół, Lech, 27, 30, 59, 106, 317
 Sokorski, Włodzimierz, 87, 139, 317
 Stachówna, Grażyna, 31, 120, 147, 317
 Stalin, Józef, 20, 29, 31, 45, 88, 90, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 126, 176, 309
 Stam, Robert, 63, 317
 Stephan, Halina, 27, 106, 317
 Stewart, Susan, 232, 317
 Strauss, Lévi, 119, 120
 Strauven, Wanda, 46, 47, 317
 Sumik, Roman, 164, 284
 Summers, David, 52, 55, 57, 67, 317
 Swift, Jonathan, 233
 Symons, James M., 45, 46, 105, 234, 317
 Szczepański, Jan Alfred, 127, 173, 174, 179, 243, 253, 285, 289, 317
 Szylak, Jerzy, 200, 208, 316
- T**
 Talarczyk-Gubała, Monika, 24, 208, 224, 299, 317
 Taylor, Richard, 45, 46, 84, 92, 101, 127, 234, 310, 311, 317, 318
 Thompson, Kristin, 46, 170, 317
 Thomson, Philip, 26, 56, 58, 62, 68, 317
 Titus, 52
 Toeplitz, Jerzy, 89, 90, 102, 104, 119, 318
 Toeplitz, Krzysztof Teodor, 166, 169, 171, 172, 181, 243, 248, 249
 Torbicka, Grażyna, 26
 Tournier, Michel, 233, 313
 Trepczyński, Stanisław, 165, 166, 167, 168, 171, 245, 248
 Troszczyńska, Katarzyna, 196
 Truffaut, François, 115, 318
- Tsivian, Yuri, 46, 149, 318
 Tsur, Reuven, 34, 35, 51, 61, 62, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 134, 135, 136, 149, 152, 153, 155, 178, 193, 194, 213, 216, 229, 232, 237, 238, 254, 260, 318
 Turaj, Frank, 83, 117, 118, 176, 315
 Turek, Jerzy, 176, 303
 Tym, Stanisław, 161, 303
- U**
 Udine, Giovanni da, 53, 231
 Uklański, Piotr, 226
- V**
 Valck, Marijke de, 112, 311, 318
 Vasari, Giorgio, 53
 Vitruvius, 55, 56, 57, 70
 Vogel, Amos, 109, 318
- W**
 Waczków, Jerzy, 141, 179, 181, 229, 285
 Wajda, Andrzej, 16, 17, 31, 83, 104, 109, 111, 114, 115, 118, 169, 175, 186, 220, 221, 239, 240, 288
 Walasek, Mieczysław, 143, 283
 Walatek, Andrzej, 166
 Welles, Orson, 114, 115, 126
 Węsierski, Bohdan, 88, 164, 284, 316
 Weyroch, Jacek, 180
 Wierzbiański, Krzysztof, 161, 302
 Wierzewski, Wojciech, 170, 177, 178, 285
 Wind, Edgar, 35, 257, 318
 Wiśniewski, Cezary, 21, 288, 290
 Wiśniewski, Czesław, 165, 166, 167, 172, 173
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy, 28, 59, 105, 126, 206, 317
 Wohl, Stanisław, 93, 142, 146, 161, 301, 318
 Wojciechowski, Piotr, 15, 140, 141, 185, 186, 230, 287, 288, 297
 Wójcik, Jerzy, 25, 295, 296
 Wojtkiewicz, Witold, 147
 Wollen, Peter, 234, 318
 Wyka, Marta, 119, 120, 318
- Z**
 Zagroba, Bohdan, 196, 197, 198, 200, 209, 210, 284, 293
 Zajiček, Edward, 85, 86, 88, 90, 93, 97, 98, 100, 162, 198, 247, 318
 Żuławski, Andrzej, 226
 Żurawiecki, Bartosz, 22

